La danse hip-hop

Apprentissage, transmission, socialisation

Roberta Shapiro
Isabelle Kauffmann
Felicia McCarren

La transfiguration du hip-hop
Élaboration artistique d'une expression populaire

Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique
Ministère de la Culture et de la Communication
Laboratoire architecture, usage, altérité (Laua)
octobre 2002

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

Le hip-hop est connu comme une « culture de banlieue » ou une « culture des rues »[1]. Pour David Lepoutre, c'est même « la forme la plus achevée et la plus cohérente de 'culture cultivée' issue de la culture des rues des grands ensembles » (Lepoutre, 2001 : 404). On en parle également comme d'un « mouvement », d'une « communauté » ou d'un « esprit », en tout cas comme d'un ensemble d'entités pratiques et symboliques reliées entre elles et constitutives d'un ensemble. Les ouvrages, les articles et les interviews concordent sur les grands traits d'une description de ce mouvement et d'un récit des origines. Le hip-hop comprend trois formes ou trois modes d'expression nées dans des quartiers populaires : un mode musical, poétique et déclamatoire ; un mode dansé et acrobatique ; et un mode pictural, écrit, dessiné et peint dans l'espace public. On les appelle : rap[2], break et graf.

Depuis quelques années cependant, et tout particulièrement en France, l'une des composantes du mouvement connaît un processus d'institutionnalisation et se voit requalifiée en « courant de la danse contemporaine ». C'est à ce processus de transformation que nous souhaitons réfléchir ici.

La *break dance* prend naissance dans les années 1970 dans les fêtes de rue des quartiers noirs et hispaniques de New York ; elle se développe également dans les discothèques (les *clubs*) en s'adjoignant de styles venus de la côte ouest des Etats-Unis (*electric boogie*). En 1975, dans le Bronx, dit-on, les différentes activités sont unifiées au sein d'un " mouvement hip-hop " qui possède son mythe fondateur, son chef charismatique et une vision de l'action collective : la musique, la poésie, la danse, et la peinture de rue font partie d'une même culture et doivent pouvoir remplacer la violence comme véhicule d'affirmations identitaires et territoriales[3].

" Des États-Unis, le hip-hop arrive en France comme un 'tout'. Il sera d'abord imité, puis digéré, enfin reconstruit. Il connut en France un premier développement entre 1982 et 1984 grâce aux relais des médias audiovisuels " (Bazin, 1995 : 9, 139). Des émissions de radio, puis une émission de télévision accompagnent la première

[1] Pour David Lepoutre (1997 : 404), le hip-hop est un « art des rues » ; chez Jean-Marc Stébé (2002), le Chapitre IV, qui traite du hip-hop, s'intitule « Une culture de banlieue » et son paragraphe 1 « le hip-hop, une culture des rues ».

[2] Parmi les pratiques de création sonore il faudrait faire une distinction plus fine entre la musique, le rap et le *DJing* (du terme anglais : *disc jockey*). La musique hip-hop fait partie des musiques de variété. En général elle mobilise à la fois le parlé-chanté du rap (qui vient de l'argot afro-américain *rap* pour parler, jacter, baratiner), et la rythmique du *DJing*, produite par l'utilisation du dispositif disque vinyle + platine comme instrument de percussion. La construction repose en partie sur la réagencement d'échantillons enregistrés d'œuvres existantes.

[3] Les variantes du mythe disponibles dans des publications sur le hip-hop ou évoquées par des personnes interviewées donnent dans ses grandes lignes, le récit suivant. Après la mort d'un ami lors de bagarres entre bandes rivales du Bronx, l'un des jeunes quitte le gang, travaille comme *disc jockey*, puis décide de rassembler ses anciens camarades et rivaux en un mouvement hip-hop, au sein d'une organisation qu'il appelle la Zulu Nation. Sous le nom d'Afrika Bambaataa, il exhorte ses membres à abandonner la violence au profit des défis dansés et en musique, et à remplacer les bagarres par la peinture de fresques murales dans la lutte pour le marquage des territoires urbains. Il veut détourner de la violence et promouvoir, par ces activités, des " valeurs positives ". Voir Hager (1984), George (1998), Bazin (1995). Les membres de la Zulu Nation affichent une mode vestimentaire issue du sport, une manière particulière de se tenir et de se mouvoir et une idéologie de tolérance et de non-violence formalisée dans des Lois (voir les Laws and Regulations of the Universal Zulu Nation dans Bazin, 1995 : 78). En France, il existe une section de la Zulu Nation constituée en association 1901 ; mais elle semble compter peu de membres et apparaît peu. Alors que la référence à Afrika Bambaataa et au « mouvement » est fréquente, nous n'avons connu ni jamais entendu mentionner l'association ou ses membres dans le cours de notre travail de terrain. Selon Manuel Boucher, elle a « peu d'influence » (Boucher, 1998 : 59).

vague de développement du rap et de la danse, d'abord dans l'espace public des banlieues puis dans des lieux fréquentés des centres-ville — à Paris au Trocadéro et aux Halles ; à Lyon place de la Comédie. La musique et la danse se développent également dans les boîtes de nuit (Le Bataclan, Le Globo à Paris). La manière dont les interviewés en parlent et les extraits filmés de l'époque (Thorn, 1996) désignent clairement le hip-hop d'alors comme une activité ludique d'adolescents des banlieues populaires : des garçons de douze à dix-huit ans enthousiastes enchaînent des figures acrobatiques au son d'un transistor, encouragés par les exhortations scandées de Sidney, le présentateur de télévision au pied des HLM ou dans les terrains vagues des quartiers de la périphérie. En 1984, la fin de l'émission hebdomadaire H.I.P.-H.O.P. de TF1 — qui reste dans les mémoires des personnes interviewées comme un repère et une référence — inaugure une phase de repli et de « développement souterrain du hip-hop (..) qui va produire ses effets dans les années 1990 » (Bazin, 1995 : 142). La danse hip-hop continue de se développer de manière moins visible parmi certains jeunes, puis est pris en charge progressivement par les structures locales de l'animation sociale et culturelle.

Cette première vague de la diffusion du hip-hop concerne principalement les garçons des classes populaires, habitant les cités de logement social en banlieue. C'est une activité communautaire, tant dans le sens de la sociologie (puisque pratiquants et public sont confondus, cf. Godbout 1998) que de l'anthropologie culturelle (puisqu'il s'agit principalement de groupes de garçons issus de l'immigration arabe, africaine et antillaise). L'identification est forte, de la part de ces adolescents, aux membres des minorités américaines, au moment où en France on vit des "étés chauds" et où la marche des Beurs (1983) connaît un grand retentissement. Comment est-ce que de cette activité ludique et compétitive on en arrive aujourd'hui à parler du hip-hop en termes artistiques ? Comment est-on passé d'un jeu de rue à ce qui est, pour la plupart des commentateurs, un courant original de la danse contemporaine ? Par quelles voies est-ce que cette forme de compétition honorifique adolescente et populaire (Lepoutre, 2001 : 397) s'est-elle diffusée dans la société ? Même si la reconnaissance dont elle jouit connaît des limites, elle est désormais largement appréciée et pratiquée par des membres d'autres classes d'âge et d'autres groupes sociaux et jouit d'une honorabilité institutionnelle. Comment cela a-t-il été possible ? Comment interpréter ce phénomène ?

Pour tenter de décrire et de comprendre ce processus – qui loin d'être une simple affaire de labellisation, engage de multiples transformations concrètes – il faudra adopter plusieurs angles d'approche. On s'interrogera sur les différents aspects du changement : transformation des personnes, transformation des formes de coopération et d'organisation, transformation des contenus d'activité, transformation des événements dansés, transformation des manières d'en parler. C'est en vue d'étudier ces différents aspects que nous avons imaginé une recherche à plusieurs volets.

Il s'agit d'une part de définir quelles sont les personnes qui font de la danse hip-hop et de décrire leurs premiers pas dans l'apprentissage de cette pratique originale. D'autre part, en retraçant le cours de « carrières » individuelles, professionnelles notamment, de saisir la transformation progressive de gens du hip-hop en danseurs. Puis de rendre compte des changements des manières de faire intervenus depuis vingt ans dans le monde du hip-hop, notamment dans la vie des groupes : que fait-on ? comment s'organise-t-on ? avec qui collabore-t-on ? Il s'agit encore d'étudier l'histoire du soutien de la puissance publique, dont on s'aperçoit qu'elle a joué un

rôle très important : quelles sont ses modalités ? ses objectifs ? les réactions qu'elle suscite ? Enfin, nous nous intéressons à la construction des normes qui favorisent la constitution d'un public, notamment en observant l'émergence et la stabilisation d'un discours critique qui, en la qualifiant en termes savants et artistiques, légitime la danse hip-hop bien au-delà de la sphère des premiers amateurs.

En portant essentiellement sur la transmission de la danse hip-hop, dans ses aspects micro- et macro-sociaux, notre travail de l'année écoulée concerne une partie seulement de ce programme, qui demandera, pour être réalisé, encore d'autres travaux. Dans le cadre du présent rapport, nous nous intéressons d'une part à l'apprentissage de cette danse, à son histoire, au processus de socialisation, à la construction du corps dansant comme outil de travail, ainsi qu'à la construction de l'identité de danseur et à la nature de la danse. D'autre part, avec la question de la certification et du diplôme, nous abordons une facette importante de la reconnaissance institutionnelle de la danse hip-hop et du processus de sa constitution en discipline et en métier. [4]

Nous nous intéressons au processus de changement social et culturel, par le biais de l'apprentissage et de la socialisation. En l'occurrence, notre souci d'analyste ne vient pas se plaquer de manière fortuite sur la réalité sociale. Car si nous choisissons ce thème, c'est également parce qu'il correspond à une préoccupation centrale d'un grand nombre de personnes concernées : danseurs et administrateurs, gens du hip-hop et agents de la puissance publique. Intéressés par le développement de la pratique de la danse hip-hop et soucieux de l'ancrer dans la durée, les uns et les autres attachent une grande importance à sa transmission.

En quoi consiste la transmission ? Comment l'assurer ? Dans quel cadre ? Dans quel but ? Avec quel vocabulaire, quel contenu, quelles méthodes, quelles personnes ? Doit-on l'institutionnaliser ? Ou faut-il que la transmission reste informelle ? L'existence d'un diplôme portera-t-elle atteinte à l'originalité de la danse hip-hop ? Aura-t-elle des effets positifs ou négatifs sur la communauté des danseurs ? Sous des formes diverses, ces thèmes alimentent des débats qui, tout en opposant ses membres, structurent le milieu de la danse hip-hop. Quant aux agents de l'État chargés de la danse hip-hop au ministère de la Culture ou au ministère chargé de la Jeunesse et des Sports, ils firent les premiers pas pour intégrer la danse hip-hop dans le droit commun du système de certification pour l'enseignement de la danse, tout en s'apercevant des difficultés que posait une telle orientation. Faut-il créer un diplôme de danse hip-hop ? Devra-t-il être obligatoire ? Quel en serait le contenu, le niveau et le mode de validation ? Vers quels débouchés professionnels pourra-t-il conduire ? On verra ci-dessous que les contradictions auxquelles se heurtent ceux qui sont chargés de trouver des réponses institutionnelles à ces questions tiennent à l'arrivée aux portes des mondes de la formation et de la danse d'une population nouvelle, et à son rapport inédit à la représentation professionnelle et politique. L'irruption de ces danseurs d'un type nouveau met à mal les catégories convenues de l'excellence artistique et de la professionnalité.

Nous tenons là une entrée privilégiée pour étudier le monde de la danse hip-hop. Plutôt que d'enseignement, d'apprentissage ou de formation, on y désigne volontiers par le mot de “ transmission ” tout un ensemble de pratiques et de valeurs qui vont

[4] Hors du cadre strict de la présente recherche, nous avons également commencé de travailler sur l'émergence d'une critique artistique de la danse hip-hop dans la presse (voir : Shapiro, 2002).

de l’inculcation de techniques corporelles et de valeurs morales aux manières de se construire des niches sur le marché du travail.

DANSE OU HIP-HOP : LA SOCIALISATION À QUOI ?

Nous nous intéressons à l’apprentissage comme élément d’un processus de socialisation. Comme préliminaire à son étude, nous nous sommes donc posées une question simple d’apparence : l’apprentissage de quoi ? La pratique de la danse hip-hop fait quitter à des adolescents le monde de l’enfance, à des adultes leurs références antérieures. Mais dans quelle direction les emmène-t-elle ? Vers quel groupe de référence cette pratique va-t-elle les orienter ? à quel système de valeurs les encourage-t-elle à adhérer ? à quelles normes esthétiques ? Ou encore, vu sous un angle moins déterministe : quel regroupements va-t-elle les amener à former ? quelles valeurs va-t-elle les pousser à promouvoir ? quelles pratiques à inventer ?

Ces questions découlent du fait que le monde de la danse hip-hop est en construction, pris dans une tension entre plusieurs pôles. Au niveau des individus, cela pourrait induire la question suivante : s’agit-il une socialisation à la danse ou d’une socialisation au hip-hop ?

Cette question vient de l’histoire même de l’introduction de cette forme en France, dont on donnera quelques éléments aux chapitres suivants. Ce n’est que depuis peu que le hip-hop est qualifiée de danse et perçue comme telle, que ce soit pour les pratiquants ou pour les observateurs. Cela est attesté par les commentateurs (par exemple dans la presse ; voir Shapiro, 2002) et par ce qu’en disent les danseurs eux-mêmes :

> Ouais, ouais, moi la danse je l’ai découvert [plus tard] … Pendant les années 84, je savais pas que c’était de la danse ! Là c’était plus de la performance et tout ça, on s’éclatait. (Redah, 28 ans, Ville-d’Ouest).

Aujourd’hui danseur et enseignant reconnu dans le monde hip-hop, Redah analyse ici, seize ans après, sa propre découverte de cette discipline. L’enfant qu’il était dans les années 1980 ne « savait pas que c’était de la danse ». Ce qu’il faisait tenait du jeu et du sport ; il y voyait surtout une manière de s’amuser tout en épatant ses camarades. Mais à partir d’un certain moment ils comprennent qu’il y a d’une part « la performance et tout ça » et d’autre part quelque chose qu’on appelle : « la danse ». S’ils souhaitent poursuivre l’activité, un dilemme émerge. Que faut-il privilégier ? Vers où faut-il aller ? Vers la performance, que l’on classe d’habitude avec le sport, ou vers la danse, que l’on range plutôt du côté de l’art ? Ces catégories sont disponibles dans la société, et *volens nolens* ses membres à la fois les subissent et s’en saisissent. Elles orientent la pensée et l’action. Comprendre le processus de socialisation, c’est comprendre comment de telles catégories sont investies et quels effets ces investissements produisent.

On peut faire appel ici à une distinction classique en sociologie, celle entre milieu d’appartenance et milieu de référence. Un des mécanismes décrits dans les travaux sur la socialisation consiste très schématiquement en ceci : une personne appartenant à un milieu donné s’identifie aux membres d’un autre milieu social. Elle adopte les manières de faire et de dire, elle adhère aux normes et aux valeurs de ce groupe de référence et auquel elle désire appartenir. Si elle réussit également à se faire reconnaître et accepter par ses membres, sa socialisation à ce groupe sera accomplie et elle accédera à un autre statut social. Mais elle peut également vivre un échec ou des conflits douloureux entre les modèles du groupe d’appartenance et

ceux du groupe de référence.[5]

Ce schéma peut nous aider à décrire la manière dont ceux qui s'adonnent au *break* et au *smurf*[6] se meuvent entre les manières de faire et de penser venues soit du mouvement hip-hop, soit du monde de la danse. Ainsi, le processus que l'on étudiera ici pourra être une socialisation à la danse en ce que celle-ci exige l'incorporation de la technicité, l'identification au rôle et au statut de danseur professionnel, à sa définition de la qualité et de la compétence. Dans ce cas le groupe de référence sera probablement celui des danseurs contemporains et/ou classiques, le système de valeurs et les préférences esthétiques celui de ce(s) groupe(s) professionnel(s), formé(s) dans les conservatoires ou les écoles supérieures, évoluant dans un marché du travail régulé par les diplômes, les auditions, et les concours. Ou s'agira-t-il plutôt d'une socialisation au mouvement hip-hop ? Dans ce cas, les pratiquants se référeront plutôt aux valeurs et aux manières de faire de cette communauté d'autodidactes (en matière de danse s'entend), spécialisée dans une seule forme de danse, sous forme de défi, et revendiquant l'appartenance à un mouvement et à une communauté qui comprend d'autres formes d'expression : le rap, le graff, le *DJing*. Composé d'amateurs ou de salariés évoluant dans un marché du travail aux contours flous, ce groupe serait porté vers des formes de coopération peu institutionnalisées. Dans le premier cas on se réfère plutôt à des adultes professionnels, dans le deuxième à une activité de loisir de la jeunesse ; dans le premier cas plutôt aux classes moyennes ou supérieures ; dans la deuxième plutôt aux classes populaires.

Qui connaît un tant soit peu le domaine protestera tout de suite devant une telle simplification ; on sait bien que la réalité présente une palette de situations bien plus complexes que ce que nous dessinons ici, qu'il y a des hip-hoppeurs de trente-six ans qui sont des danseurs professionnels, des fils d'ouvrier intéressés par la danse classique, des bourgeois qui pratiquent le break, des danseurs hip-hop qui n'aiment pas le rap, etc. Nos premières explorations révèlent cependant qu'il y a bien une tension entre deux univers, entre " l'art savant " et " l'esprit hip-hop ", et qu'elle se traduit par des problèmes très concrets auxquels les hip-hoppeurs sont confrontés tous les jours. Ils tentent de les résoudre par la mise en place de solutions (de compromis, de contournement, d'opposition, etc.) que l'hypothèse d'une l'opposition idéal-typique entre danse et hip-hop peut servir à identifier et à comprendre. Ce sont à la fois ces tiraillements et les solutions qu'ils suscitent qui nous intéressent.

D'une manière plus lapidaire, on pourrait se demander ceci : la danse hip-hop dure-t-elle au-delà de la jeunesse ? Par hypothèse, nous répondons : oui. Si l'histoire des danses de loisir est une longue suite de rejets puis d'adoptions par les classes supérieures de formes issues des classes populaires (International Encyclopaedia of Dance 1998, 627), la danse hip-hop ne serait alors que le $n^{ième}$ cas d'une série dans l'histoire de " l'embourgeoisement " ou de la " récupération " des formes culturelles populaires. Mais encore faut-il vérifier qu'il s'agit bien d'un tel processus, dire en quoi il consiste, identifier les personnes et les situations qui l'ont fait naître, décrire les transformations des formes expressives et des modes d'organisation qu'il induit.

Notre hypothèse serait plutôt qu'il existe deux processus concomitants d'institutionnalisation, l'un à l'initiative de personnes extérieures (représentants de

5 Voir par exemple Rocher, 1968 : 157-163.

6 Le *break* et le *smurf* sont deux formes de la danse hip-hop. On donnera plus en détail la typologie des formes choréiques ci-dessous.

l'État, professionnels du spectacle vivant), l'autre venant de l'intérieur du mouvement hip-hop (danseurs et organisateurs).

Parmi les exemples du premier[7] processus, on peut citer l'encouragement à la constitution de groupes, puis d'associations 1901, l'attribution de subventions, la mise en place de formations à la danse, la création de spectacles, la structuration du milieu par le biais de festivals, etc. Ce processus d'institutionnalisation repose principalement sur les instruments mis à disposition par la puissance publique dans le cadre d'une organisation sociale et d'une économie administrées. Il démarre au début des années 1980 à l'initiative d'adultes, professionnels de l'action sociale, culturelle ou artistique, à partir du soutien qu'ils proposent à des adolescents peu inorganisés. Ce processus a toujours cours. On peut parler dans ce cas d'*institutionnalisation administrative*. La deuxième démarre plus tard, lorsque les adolescents des débuts auront grandi, mûri et se seront constitués une expérience fondée, entre autres, sur les fruits de premier type d'institutionnalisation, et lorsqu'ils auront commencé de former, à leur tour, une nouvelle génération prête à leur succéder. C'est alors que certains voudront peser davantage sur l'institutionnalisation administrative jusqu'à tenter d'en prendre la maîtrise. D'autres choisiront plutôt une voie différente, en vue de créer des espaces sociaux nouveaux et autonomes : appelons-la *l'institutionnalisation locale*. L'accélération récente de la structuration de la danse hip-hop de compétition fournit peut-être un exemple de ce deuxième type d'institutionnalisation.

Mais dans tous les cas, la danse hip-hop fait probablement partie de ces formes dont le développement contribue au déplacement des frontières entre les catégories d'art et de non-art, d'amateur et de professionnel.

En nous intéressant à ces questions, nous tentons de tenir les deux fils d'une investigation socio-anthropologique. Dans une perspective ethnologique, fondée de manière privilégiée sur l'observation participante et l'immersion dans le milieu, nous prêtons attention aux manières de faire et de dire, aux systèmes symboliques, aux transformations corporelles et identitaires constitutives du processus d'apprentissage de la danse hip-hop, du point de vue des élèves comme de celui des enseignants, de celui des débutants comme des danseurs expérimentés. Dans une perspective sociologique, qui se fonde principalement ici sur le recueil et l'analyse d'entretiens et de documents, et parmi ceux-ci, des prises de positions issues des organismes publics et para-publics, nous tentons d'analyser le lien entre la structuration des groupes, l'émergence d'un apprentissage formalisé, la professionnalisation des danseurs et l'apparition d'un monde de la danse hip-hop.

[7] Le mouvement d'institutionnalisation étatique est premier à au moins deux égards : premier dans la chronologie et dans l'histoire de la danse hip-hop en France, il la structura de manière fondatrice ; mais aussi premier car il relève de dispositions étatiques qui sont susceptibles de concerner l'ensemble des personnes et des groupes de danse hip-hop et l'instaurent comme référence.

Terrains et méthodes

L'enquête de terrain a démarré à l'automne 2000 et s'est poursuivi jusqu'au printemps 2002. Elle a consisté en observations, en recueil d'entretiens et de documents. Nous nous appuyons également sur nos travaux antérieurs (Kauffmann, 1997 ; Bureau et al., 2000 ; Shapiro et Bureau, 2001) et sur un travail de terrain qui se poursuit sur d'autres aspects de la recherche.

1. Les populations observées

Dans ce travail, nous nous intéressons de manière privilégiée aux danseurs hip-hop. Nous observons des situations dans lesquelles ils évoluent et menons des entretiens auprès d'eux. Nous nous intéressons également à certains de ceux à qui ils s'allient ou s'opposent et que, pour paraphraser H. Becker (Becker, 1985 : 178), nous appellerons les “ entrepreneurs d'art ” : chargés de mission des ministères et des collectivités, organisateurs de festivals, directeurs de théâtre, responsables d'établissements culturels, entrepreneurs de spectacle, chorégraphes, critiques, enseignants[8]. Nous centrant ici sur la danse et les danseurs, nous laissons sciemment de côté d'autres composantes du mouvement hip-hop. Sauf exception, nous n'interviewons et n'observons donc pas, dans le cadre de ce travail, les graffeurs, les musiciens, les DJ ou les rappeurs.

Pour parler d'eux-mêmes, les gens du hip-hop font une distinction en termes de *générations* que nous reprenons à notre compte. La référence aux différentes générations est un lieu commun dans cet univers, et qui a été relevée par d'autres chercheurs (Vulbeau, 1999 : 8). À titre d'exemple, on peut citer la remarque d'une jeune participante à une table-ronde sur “ la transmission ” organisée aux Rencontres des cultures urbaines en 1998 : “ On a sauté une génération ; ici dans cette salle, il y a la première génération, il y a la troisième génération, mais où est la deuxième ? ”. La jeune femme évoque trois générations, qui se seraient succédées depuis les débuts du hip-hop en France ; personne dans l'assistance ne lui a demandé de s'expliquer, personne n'a demandé ce qu'était une génération, ni qui faisait partie de chacune des trois classes qu'elle distinguait. Tous les participants à la table-ronde savaient de quoi elle parlait et s'accordaient en gros pour classer les hip-hoppeurs dans l'une de ces “ générations ” ; et c'est ainsi que font tous les gens du hip-hop que nous avons rencontrés.

En reprenant la typologie des trois générations, nous prenons au sérieux des catégories proposées par les personnes pour tenter d'en comprendre le sens et les effets. La structuration en générations nous semble importante. Elle est une affirmation de l'historicité du hip-hop, et donc de son existence comme monde social ; elle met le doigt sur les questions d'institutionnalisation et de socialisation. C'est même un acte de langage fondateur d'institutionnalisation.

L'utilisation de cette typologie permet donc de générer des hypothèses. Elle fournit une première grille descriptive de la structuration du milieu et une des clés possibles pour comprendre les désaccords qui le traversent. Par exemple, on pourra analyser en termes de générations certains conflits d'intérêt concernant l'apprentissage, de même que les controverses sur la question du diplôme. Une jeune danseuse hip-hop nous y invite d'ailleurs lorsqu'au cours de la même discussion aux Rencontres des cultures urbaines, elle exhorte ses camarades à mettre fin aux conflits entre

---

[8] Howard Becker définit comme « entrepreneurs de morale » ceux qui sont chargés d'édicter des normes et ceux qui sont chargés de les faire appliquer.

générations : “ La première et la deuxième génération, rencontrez-vous, mettez vous d'accord sur les termes, arrêtons les guerres intestines. ” Il s’agit bien de groupes distincts, dont les membres n’ont pas forcément les mêmes intérêts.

Les gens du hip-hop parlent d’une génération comme d’une classe d’âge qui a vécu l’une des périodes du hip-hop français. Nous donnons des éléments de son histoire ci-dessous. En faisant le calcul, on arrive à des classes d’une amplitude de sept années environ. Une génération couvre ainsi le temps qui va de l’initiation au hip-hop au moment où le danseur devient lui-même apte à assurer la transmission, en passant par la période de plus grande activité chorégraphique. Nous évoquerons rapidement ci-dessous les trois générations du hip-hop français, en en esquissant des types idéaux.

La *old school*, ou “ première génération ”, ou “ les anciens ”, sont des appellations qui désignent les fondateurs et pionniers de la danse hip-hop en France, ceux qui ont commencé à danser dans les années 80, inspirés par des films et vidéos venus des États-Unis, la radio et la télévision. Autodidactes, ils se sont formés sur le tas, seuls ou entre amis, ont parfois fait le voyage à New-York ou en Californie, et gardent en mémoire la tournée en France des hip-hoppeurs américains de 1982. Il s’agit des premiers à être passés de la rue à la scène, à avoir maintenu la pratique de la danse hip-hop alors qu’elle semblait passée de mode. À une ou deux exceptions près, il s’agit exclusivement d’hommes, de trente-cinq ans ou plus. Ils sont danseurs professionnels, chorégraphes, enseignants de hip-hop. Certains développent un discours théorique sur le hip-hop et peuvent tenir le rôle de gardiens du temple, à la fois garants de “ l’esprit hip-hop ” et du style chorégraphique des origines. Parfois vus comme des sages ou des grands témoins, ils inspirent le “ respect ” aux générations qui les suivent.

Les débutants actuels, adolescents, constituent la troisième génération. Les plus âgés et/ou les plus talentueux d’entre eux peuvent déjà débuter comme danseurs professionnels. On a affaire dans ce cas à une majorité de garçons, mais également à une minorité montante de filles. Cette troisième génération a appris à la fois auprès des copains, dans des situations d’apprentissage entre pairs, et auprès des plus âgés, dans le cadre d’enseignements formalisés, dispensés dans des centres municipaux ou des cours privés.

Entre les vétérans et les “ petits jeunes ” viennent les danseurs confirmés, jeunes adultes qui forment la deuxième génération, pleinement engagée dans des carrières de danseurs et/ou d’enseignants. Les femmes sont toujours minoritaires, mais plus nombreuses que chez les aînés ; on peut penser qu’il y a également, dans cette classe d’âge, moins d’autodidactes et davantage d’échanges avec les membres d’autres segments du monde de la danse. Tiraillés entre fidélité à la *old school* et ouverture aux influences extérieures, entre carrière artistique et esprit hip-hop, nous faisons l’hypothèse que c’est cette génération qui vit, de la manière la plus intense, les turbulences qui traversent le hip-hop. Ce sont ses membres qui auraient le plus intérêt à voir se stabiliser les modes de reproduction de ce monde, et notamment les modes de transmission de la danse hip-hop. Qu’il y ait instauration ou non d’un diplôme peut être important pour eux.

Le deuxième grand groupe de personnes observées et/ou interviewées, sont les entrepreneurs d’art, dont certains se désignent eux-mêmes par l’expression “ acteurs culturels ”. Nous n’en avons pas à ce jour de typologie à proposer. On pourrait les distribuer, certes, selon un axe géo-politique (Paris / province), ou, comme pour les

générations de hip-hoppeurs, selon un axe historique (les pionniers / les nouveaux venus), ou encore selon le genre (hommes / femmes), l'activité (sociale / artistique / marchande), ou l'origine sociale et géographique (couches populaires, enfants d'immigrés / cadres supérieurs, parents nés en France). Cependant, nous n'avons pas encore une idée très claire de la pertinence de ces distinctions et laissons donc la question en suspens. Au moment de rédiger nous avons enregistré les entretiens et pris des notes lors de conversations avec des programmateurs d'importants festivals de danse hip-hop, de responsables de la formation professionnelle en danse, de chargés de missions dans des départements ministériels, d'administrateurs de compagnies et d'un entrepreneur de spectacles hip-hop. On en trouvera la liste en annexe.

2. Les situations d'enquête et les méthodes

L'observation

Nous avons mené deux types d'observation : l'observation distanciée et l'observation participante.

Plusieurs enseignements ont fait l'objet d'observations distanciées, dans deux régions : en région parisienne et dans une grande ville de l'Ouest de la France. Parmi eux, on peut distinguer les cours organisés par des compagnies de danse hip-hop, ceux des écoles de danse, et ceux proposés par des institutions publiques. Nous avons également observé de manière distanciée des entraînements de danse hip-hop, dans l'espace public à Paris, et dans des salles en région parisienne et dans l'Ouest. Cependant, l'investissement le plus important de l'équipe concerne l'observation participante. L'une des chercheuses (Isabelle Kauffmann) a suivi, en tant qu'élève, l'intégralité d'un cursus annuel de danse hip-hop dans l'ouest de la France. Elle a également suivi, de manière ponctuelle, plusieurs enseignements à Paris et en banlieue. Felicia McCarren a également suivi de manière ponctuelle des enseignements à Paris et en banlieue. On trouvera la liste des cours et des entraînements en annexe.

Nous avons également observé un grand nombre de manifestations hip-hop : festivals, spectacles, compétitions, anniversaires, tables-rondes et autres. Au total, cet ensemble d'observations nous a mobilisés pour une centaine de spectacles ainsi que pour plus d'une vingtaine d'événements qui leur étaient associés. Ceci nous a permis de constituer un matériau abondant d'observations et de notes de terrain que nous gardons pour la poursuite de la recherche. Il ne sera ni présenté, ni exploité de manière systématique ici, mais convoqué seulement dans la mesure où il permet de réfléchir au processus d'apprentissage. Cela peut être le cas lorsque les spectacles sont vécus par des pratiquants du hip-hop comme un modèle et comme un moment d'apprentissage par le seul fait d'y assister, mais également par le biais des débats publics ou des ateliers de formation qui très souvent les accompagnent. On notera aussi que la fréquentation régulière de ces événements, et notamment des festivals et des compétitions, lieux de rassemblement des *aficionados* du hip-hop, fait bien sûr partie d'une immersion dans le milieu utile pour la recherche. On trouvera la liste des événements en annexe.

Le recueil d'interviews

Nous menons deux types de recueil d'informations orales. D'une part les conversations informelles, d'autre part les entretiens enregistrés.

La teneur des conversations est consigné dans le journal de bord ou dans le carnet de notes. Ces conversations, que nous menons avec toutes les personnes mentionnées ci-dessus, alimentent bien sûr notre connaissance générale du hip-hop. De plus elles contribuent à construire les relations que nous nouons avec les acteurs de ce monde. Le journal de bord porte la trace à la fois de l'augmentation de notre expertise sur le milieu et de la transformation de la place que nous y tenons, de nos découvertes et étonnements, des hypothèses que nous formulons et, parfois, de leur confirmation ou infirmation. Tour à tour nous nous y voyons en amis, en experts, en fans enthousiastes ou en analystes distanciés. Les informations recueillies par ce biais constituent un corpus dont on ne donnera ici quelques extraits.

D'autre part, nous avons enregistré des entretiens menés à l'aide d'une grille d'entretien et en procédant ensuite à un décryptage intégral. Ils ont été recueillis auprès de danseurs d'une part, expérimentés ou débutants ; auprès d'entrepreneurs culturels d'autre part. Nous en donnons des extraits dans le rapport.

On trouvera la liste des personnes rencontrées en annexe.

3. Les sources secondaires : écrits et films

Naturellement, nous consultons des ouvrages et articles sur la danse hip-hop, en France et ailleurs (voir en annexe : Liste des ouvrages cités). Ces lectures enrichissent notre connaissance du domaine, bien sûr, mais de plus permettent parfois de constituer des petits corpus complémentaires, soit d'observations (Rue des usines 1996, Moïse 1999), soit d'entretiens (DRAC Rhône-Alpes 1992, Rose 1997).

Par ailleurs, nous avons visionné un nombre important de documents audio-visuels, qui contribuent pareillement à alimenter les corpus d'observations et d'entretiens. Il s'agit soit de films conservés à la Cinémathèque de la danse, soit d'émissions de télévision, soit de cassettes d'apprentissage vendus dans le commerce, soit enfin de vidéos hors commerce faits au sein d'institutions impliquées dans la danse hip-hop. On en trouvera la liste en annexe.

ORGANISATION DU RAPPORT

Le texte qui suit est construit en sept chapitres, complétés par une conclusion et des annexes. Le chapitre 1 (Les formes et les mots) est une discussion des termes et des classifications qui ont cours et qui peuvent faire controverse dans le monde de la danse hip-hop. Le chapitre 2 propose une description et une taxinomie des formes dansées. Le chapitre 3 (La danse à l'envers) présente un bref excursus sur les parallèles et les oppositions qui lient la danse hip-hop et les danses établies. Le chapitre 4 esquisse un historique de la transmission et des modes de socialisation à la danse hip-hop, puis évoque les questions liées au diplôme. Avec le chapitre 5 nous entrons dans l'observation des situations d'apprentissage, avec une présentation des cours de danse hip-hop. Le chapitre 6 le prolonge, en analysant le contenu et la structuration de ces cours. Au chapitre 7 nous décrivons l'apprentissage entre pairs et les entraînements. La conclusion constitue le chapitre 8 : nous avançons l'idée que l'apprentissage, moment clé de la socialisation, constitue également une situation d'élaboration et de validation esthétique de la danse hip-hop. Nous terminons en présentant quelques uns de ses axes structurants : modèle scolaire, modèle artistique ou modèle compétitif, codification et improvisation, discipline ou singularité, pour un monde professionnel de la danse qui se structure progressivement et de manière originale, sous le regard des amateurs.

Dans les annexes, on trouvera la liste des personnes rencontrées et des situations observées, ainsi qu'un glossaire, des portraits des danseurs, un calendrier de quelques événements hip-hop, des tableaux synthétiques, et la liste des ouvrages cités

Les noms des personnes et des lieux ont été modifiés, sauf lorsqu'ils sont extraits de documents déjà publiés (films, journaux, etc.). Parmi les villes où nous avons enquêté, seul le nom de Paris n'a pas été changé. Pour la région parisienne, nous avons utilisé des noms fictifs pour les banlieues populaires dont sont originaires la plupart des danseurs et où nous avons pu faire des observations : Aubertin, Les Sarneuves et Montigny. Nous avons rebaptisé Ville-d'Ouest la métropole régionale de l'ouest de la France où nous avons enquêté, et les Fredonnières la banlieue populaires qui abrite les cours de danse que nous y avons suivis..

Le rapport de recherche a été rédigé par Roberta Shapiro et Isabelle Kauffmann, tout en puisant largement dans les contributions issues de la collaboration avec Felicia McCarren (notes de terrain, notes d'étapes, discussions). On trouvera en annexe des extraits des notes d'observation, la liste des terrains, des personnes rencontrées et des ouvrages cités, ainsi que la contribution particulière de Felicia McCarren.

Avant de clore cette introduction, nous tenons à remercier chaleureusement les danseurs hip-hop, les enseignants et les élèves qui ont bien voulu accepter notre présence dans les cours et les entraînements, ainsi que toutes les personnes — notamment les professionnels du spectacle vivant et les personnels d'institutions publiques et para-publiques— qui ont bien voulu nous accorder un peu de leur temps pour un entretien enregistré ou une conversation informelle. Parmi ceux-ci plusieurs ont pris la peine de rechercher pour nous des informations difficiles d'accès ou des documents inédits, ou de nous enseigner les rudiments de la danse hip-hop, ce dont nous leur sommes particulièrement reconnaissantes. Nous pensons à Philippe Mourrat, Marie-France Ponczner, Anne Minot, Anne-Marie Reynaud, Isabelle Reynaud et Agnès Bretel, ainsi qu'à Linda Kra, Yasmin et Radouane Rahmani, Rodrigue Luissint, Walid Bouhmani et Mohammed Belarbi. À tous un grand merci.

Nous tenons également à remercier les collègues qui nous ont éclairées et stimulées de leurs remarques ou critiques, notamment Marie-Christine Bureau (Centre d'études de l'emploi, Marne-la-Vallée), Martine Chaudron (Université de Paris VII) et Henri Raymond (Université de Paris X-Nanterre).

Enfin, certaines informations n'auraient pu être recueillies sans la gentillesse de Soisik Verborg et de Loïc Laforgue. Étudiants en troisième cycle de sociologie, sur des thèmes portant sur l'action publique et le hip-hop, ils ont bien voulu nous transmettre des matériaux précieux : notes, transcriptions d'entretien, réflexions relatives à leurs recherches en cours. Les discussions avec eux ont été très utiles pour nous. Nous tenons à les remercier tout particulièrement ici, non seulement pour la qualité de leur aide, mais aussi pour l'esprit de coopération et d'ouverture dont celle-ci témoigne.

Bien entendu, il reste que nous portons l'entière responsabilité des analyses et des interprétations qui sont proposées ici.

Chapitre 1

Les formes et les mots

Dans ce chapitre nous tentons de démêler les fils d'une question passablement embrouillée, celle des dénominations et des classifications de la danse hip-hop, dans ses liens avec des figures dansées. On sait bien sûr que les mots ne sont pas neutres. On donnera ici des indications sur les conditions de l'émergence d'une terminologie, tout en notant quelques unes des transformations qu'elle signale et des désaccords qu'elle suscite.

Les origines

La danse hip-hop commence sa carrière dans les fêtes de quartier et les discothèques, s'élaborant et se codifiant peu à peu. “ Mixé(e) d'Afrique et du stress des ghettos nord-américains ”[9] elle prend naissance dans les années 1970 dans les *block parties* (fêtes de rue) des quartiers noirs de New York et de Los Angeles. Elle est issue de toute une lignée de danses acrobatiques pratiquées par les Noirs des classes populaires depuis l'esclavage (cakewalk, Lindy Hop, jitterbug, claquettes, etc.), par les traditions du *caller* qui annonce les figures et encourage les danseurs à la virtuosité, et du *shout* qui ponctue la fête d'exclamations, de déclamations scandées et d'exhortations au défi.

La matrice formelle du hip-hop emprunte à celle des danses afro-américaines décrites par Hazzard-Gordon (1990). Elle est constituée de deux éléments : le cercle de danseurs et une source rythmique. Cette dernière prenait traditionnellement la forme du coordonnateur-annonceur (*caller*) qui annonce les pas et encourage les danseurs. Le *caller* pouvait être aussi instrumentiste ou percussionniste ; il encourageait alors les danseurs en rythme tout en jouant du violon ou du tambour. Sa fonction pouvait aussi se scinder en deux : instrumentiste(s) d'un côté, annonceur de l'autre. Mais en l'absence d'instrument, le rythme seul suffisait : le *caller* tapait des mains ou sur des parties de son corps et exhortait les danseurs en scandant ses propos. On est là aux origines du rap, qui s'inspire également du parlé-chanté des sermons religieux. Ces danses sont caractérisées par la compétition et l'improvisation.

Plus près de nous, le “maître de cérémonies” (*Master of Ceremonies*, en abrégé *Mc*) est le propriétaire du transistor ou du tourne-disque qui fournit la musique de la fête de rue. Il semble que, les premiers, les jamaïcains immigrés à New York ont transformé la platine en instrument de percussion, créant ainsi, dans les années 1970, la spécialité de *disc jockey* (*Dj*) (George, 1998). Quant au cercle formé par ceux qui regardent, et qui peuvent ou non participer à la danse, il délimite un espace à la fois de convivialité et de compétition à l'intérieur duquel les danseurs se produisent à tour de rôle, rivalisant de virtuosité, chacun présentant une figure plus difficile que celui qui l'a précédé. Les danses rock, funk et jazz rock ont elles aussi hérité de ce modèle avant de le léguer à leur tour à la danse hip-hop.

Ainsi, à ses débuts, dans les années 1970, ce que nous appelons ici la danse hip-hop est un jeu de compétition virtuose, rythmée, scandée et dansée, réservée aux jeunes hommes, au cours de laquelle des danseurs s'affrontent, au son du rap et/ou du *Dj*. Pratiquée par les Noirs américains, puis repris par les « hispaniques »,

[9] Catherine Bédarida, “ Toutes les cultures urbaines bivouaquent à La Villette ”, *Le Monde*, 10 octobre 1997.

originaires de Porto-Rico ou du Mexique (George, 1998), elle arrive en France au début des années 1980, principalement par le biais de films. Elle suscite l'enthousiasme des adolescents, fils d'immigrés pour la plupart, qui l'adoptent et la transforment.

En se donnant pour tâche de la décrire aujourd'hui, nous butons non seulement sur les difficultés inhérentes à l'analyse du mouvement dansé, mais aussi sur des problèmes de vocabulaire qui lui sont liés et qui sont la marque d'une discipline en construction. L'objet de ce chapitre est d'introduire à la description de cette danse en relevant quelques uns des enjeux que les difficultés de description et d'appellation recouvrent.

Son nom même connaît des variations : faut-il parler de danse hip-hop ? ou de danses au pluriel ? Il n'y a pas de classification incontestée des genres et des styles qui en feraient partie. Les appellations font l'objet de controverses, ce qui témoigne à la fois de la jeunesse de la discipline, de débats internes au mouvement hip-hop et de désaccords entre ses membres et les commentateurs extérieurs. On note des variations selon le locuteur, selon le pays, selon la période. Cependant, entre les informations recueillies au début de notre présence sur le terrain (1996) et aujourd'hui, on décèle les traces d'un double processus, à la fois d'enrichissement et de clarification du vocabulaire, sans doute lié à une combinaison de facteurs : le fort développement de cette danse et de son enseignement dans notre pays, le désir de réflexivité que celui-ci engendre, l'action des entrepreneurs d'art et la circulation internationale de l'information.

Sans prétendre analyser ces variations de manière exhaustive et systématique ici, nous en passerons quelques unes en revue. Elles portent d'une part sur la question de l'existence même de la danse hip-hop, d'autre part sur les manières de désigner ses composantes. Cette discussion mettra à jour quelques unes des difficultés que nous avons dû surmonter pour arriver à construire une description de cette danse (voir ci-dessous), opération plus complexe qu'il n'y paraît à première vue.

La « danse hip-hop » existe-t-elle ?

« Danse hip-hop » est une expression française d'apparition récente. Sous cette appellation sont rassemblées différentes pratiques. En France, une convention s'est imposée progressivement pour l'appeler ainsi et pour distinguer en son sein deux genres : la " danse debout " et la " danse au sol ". La danse debout comprend plusieurs styles, dont la plus connue est le *smurf*, alors que la danse au sol comprend uniquement la *breakdance*. Nous en parlerons plus en détail au chapitre suivant.

Nous disons que « danse hip-hop » est une expression française, car on s'aperçoit qu'aux États-Unis, où elle est née, l'expression existe mais est fort peu usitée. On y parle plutôt de *breakdance*, *breakdancing*, ou *breaking*, désignant ainsi le tout par la partie[10]. Ce sont ces termes qu'utilisent aussi bien des auteurs d'ouvrages sur la danse que des sites web d'aficionados se réclamant du hip-hop[11], de même que des

[10] « The term breaking has been widened to include various forms of street and social dance, including electric boogie, robot dancing, popping, puppet (…) and wave-style (..). », extrait de : « Break dancing », *International Encylopaedia of Dance*, Oxford University Press, 1998 ; vol. 1, p. 538-539. (traduction : Le sens du terme *breaking* a été élargi de manière à inclure diverses formes de danse de rue et de société ; parmi celles-ci, l'*electric boogie*, la danse robotique, le *popping*, la marionnette, la vague.)

[11] Pour la situation et les appellations américaines, nous nous appuyons sur des articles de presse, sur Hazzard-Gordon (1990), George (1997), Rose (1997), sur l'*International Encylopaedia of Dance*, et sur des sites webs spécialisés (voir notes suivantes ci-dessous).

organes de presse généralistes comme *The Village Voice* ou *The New York Times*. Lorsqu'on fait une recherche par pertinence sur le site web de ce dernier quotidien avec le mot clé “ hip-hop dance ”, la francité de l'expression saute aux yeux : c'est un article sur Käfig, une compagnie française, qui arrive en tête, ce qui n'est plus le cas lorsqu'on utilise le mot “ breakdance ” .

La différence d'appellation dans chacun des pays pose une tension entre des situations idéales-typiques à laquelle il est intéressant de réfléchir.

En France, on utilise donc bien des mots américains, mais pas de la même manière que dans leur pays d'origine. Ce qu'il faut bien souligner, c'est que de ce côté-ci de l'Atlantique, l'expression « danse hip-hop » constitue une affirmation de l'unicité de cette danse. Paradoxalement, c'est également ce qu'indique la locution « danses urbaines », au pluriel, qui est l'emblème du soutien de la puissance publique à une classe de pratiques que ce soutien contribue, justement, à unifier[12]. Cette dernière expression est peu ou pas utilisée par les danseurs ; elle est même peu utilisée par les représentant des institutions eux-mêmes en dehors des occasions officielles. Cependant la coexistence des deux appellations – l'une issue du milieu hip-hop, l'autre venue des institutions culturelles – est caractéristique d'une particularité française en la matière : c'est à travers l'alliance de deux groupes (entrepreneurs culturels et gens du hip-hop) que la danse hip-hop se constitue comme une discipline à part entière, structurée et unifiée. La permanence de ces deux appellations indique certes que des intérêts différents sont à l'œuvre. Mais entre danseurs hip-hop et membres des institutions, on s'accorde sur au moins une chose : l'existence d'*une* danse, appellée hip-hop, et composée de deux formes (sol/debout). Cette conception fait désormais partie du sens commun pour ceux qui connaissent la danse hip-hop et exprime à la fois l'unité formelle de la danse et la part de consensus que celle-ci porte, tout en constituant une amorce originale de classification et d'abstraction.

En revanche, le foisonnement du vocabulaire américain semble aller de pair avec une situation peu claire, que ce soit en termes de formes, d'appellations ou de l'existence même d'une danse unique. L'appellation synecdotique de *breakdancing* en usage aux États-Unis tend à obscurcir le contenu de la danse et prête donc à contestation. Si le *boogaloo* (danse debout) et le *break* (danse au sol) s'appellent tous les deux *breakdance*, on comprend qu'on n'en finit plus de polémiquer sur la pertinence des termes, des contenus, et de l'éventuelle correspondance entre les premiers et les seconds ; c'est ce que l'on constate sur des sites webs d'aficionados en langue anglaise. Ceux-ci insistent en général sur l'existence d'une multiplicité de danses, et discutent de leur légitimité à se réclamer du mouvement hip-hop. De plus, la préférence donnée au gérondif (*dancing*) sur le substantif (*dance*) met l'accent sur l'activité plutôt que sur son résultat, sur l'acte de danser plutôt que sur la danse comme discipline constituée. Du coup, à la fois l'existence de la discipline et ses possibilités de structuration en catégories apparaissent peu assurées ; de fait, nous n'avons pas trouvé trace, dans nos sources américaines, d'une taxinomie analogue à ce que nous développerons ci-dessous au chapitre suivant, ni d'une division simple comme celle des deux classes (sol/debout) désormais courante en France, mais plutôt des énumérations, très fournies au demeurant[13]. En effet, comme nous l'avons

---

[12] L'expression « danses urbaines » apparaît en région Rhône-Alpes vers 1992 semble-t-il, à l'occasion des premières initiatives de soutien à la danse hip-hop par le Fonds d'action sociale, la Direction régionale à l'action culturelle et la Maison de la Danse. (Information fournie par Philippe Mourrat, chef de projet au Parc de la Villette.) L'expression vient peut-être des Etats-Unis, où l'on trouve parfois le terme de *ethnic urban dances*.

[13] Par exemple, les dix catégories des compétitions de danse du Miami ProAm 2002, l'une des grandes

déjà évoqué ailleurs (Shapiro & Bureau, 2000), aux Etats-Unis l'existence de cette danse comme discipline unifiée et structurée est problématique, comme le sont les alliances entre groupes sociaux sur lesquelles elle pourrait reposer.

Nous venons de présenter un portrait par oppositions qui peut sembler bien tranché, mais naturellement, les choses sont loin d'être aussi simples ! Le tableau que nous venons de dresser est attesté mais il est aussi contesté. Dans les deux pays, les désaccords ne manquent pas à propos des termes, des classements et des contenus.

En France, certains danseurs rejettent l'expression même de danse hip-hop. Pour eux le break et la danse debout ne sont pas des genres, mais des danses à part entière qui n'ont pas à être réunies sous un même nom. C'est par exemple la position de Bob, *smurfeur* de la première heure, bien connu dans le milieu, aujourd'hui âgé d'une quarantaine d'années. En promouvant le terme de *street dance,* il revendique la filiation populaire et américaine de la danse debout, affirme son autonomie par rapport aux breakeurs, tout en suggérant une appréciation critique des politiques publiques de la culture et de la danse hip-hop de répertoire.

D'autres personnes, en général extérieures au milieu, et de ce fait réputées peu compétentes, utiliseront le mot *break* ou *smurf* comme synonymes de danse hip-hop. Le consensus semble établi pour appeler break la danse au sol ; mais pour certaines gens du hip-hop la véritable appellation de cette dernière est *B-Boying*, ce qui renvoie à ses origines américaines, masculines et adolescentes[14]. Enfin, c'est en danse debout qu'on note la plus grande variation sémantique, par le biais, encore une fois, de la synecdocque. Nous avons relevé, pour la désigner, les termes suivants : *top dance, street dance*, *smurf*, *boogaloo*, *electric boogie*, ou *popping*. Seuls les deux derniers comportent une référence technique : la contraction musculaire caractéristique de cette danse. Aujourd'hui en France ces termes désignent plutôt des techniques ou des styles distincts au sein de l'ensemble « danse debout », mais certaines personnes les utilisent comme des synonymes. Ainsi, selon le locuteur et l'époque, un même mot (par exemple : *smurf*) pourra désigner soit l'un des styles de danse debout, soit la danse debout, soit toute la danse hip-hop.[15]

On comprend que dans chaque cas, le choix des mots (et le choix de la langue) désigne aussi une position de principe, une appartenance, une référence, un intérêt à défendre. Il s'orientera dans l'espace des oppositions structurantes qui distinguent, schématiquement, **«** anciens **»** et **«** modernes **»**, *old school* et *new school*, première et deuxième génération, jeunes et anciens, admirateurs des Américains et tenants du hip-hop à la française, underground et institutions, compétition et ballet, rue et scène, spontanéité et organisation, etc. Ainsi, pour schématiser, les tenants d'une distinction absolue entre « sol » et « debout » sont censés être du côté des origines, de l'authenticité, de l'underground, d'un hip-hop populaire et compétitif, alors que les

---

compétitions hip-hop, reposent sur une multiplicité de critères qui ne permettent pas toujours de définir d'emblée le type de danse concerné. Pour l'ensemble de la compétition, on lit qu'il s'agit de *streetdance* et de *B-Boying*. Voir : <hiphopelements.com>. Sur le même site, à la question « quels sont les styles qui composent le B-boying ? », le danseur Speedy Legs énumère sept formes, ainsi qu'une catégorie « autres ».

[14] « Boy » signifie garçon. La signification du « B » de B-boying est plus obscure. Il pourrait être l'abbréviation de *Black*, de *break* (cassure rythmique, syncope), de *beat* (le tempo), de *boogie* (style de danse debout) ou de *best* (le meilleur).

[15] Et la catégorie même de danse debout peut, bien sûr, être contestée. Un des danseurs a qui nous en parlions a rétorqué : « danse debout, ça se dit pas, c'est les gens qui connaissent pas qui disent ça ». Pour ce danseur il est plus important d'affirmer la spécificité des styles que de les rassembler dans une même classe.

tenants de l'unicité du hip-hop seraient les adeptes du mélange, d'un hip-hop de ballet et de scène, plus institutionnel et plus ouvert aux classes moyennes.

L'émergence des classifications

Ainsi, beaucoup des textes que nous avons consultés présentent des descriptions peu claires. Ceci semble particulièrement le cas pour les sources américaines, en partie parce que, paradoxalement, et pendant toute une période (*grosso modo* 1990-1997) la danse hip-hop était moins pratiquée et moins reconnue aux États-Unis qu'en France ; dans sa version de ballet ceci est toujours le cas[16]. C'est principalement dans les textes américains que le break et le smurf apparaissent non pas comme des genres, mais comme des danses absolûment distinctes. Le premier vient de la côte est, le second de la côte ouest, la musique et la *house danse* venant plutôt de Detroit et de Chicago, dans le Middle West. Pour beaucoup d'aficionados ces distinctions doivent être fermement maintenues, et elles sont instituées, par exemple, dans l'organisation des championnats. Des sites web américains qui se réclament du hip-hop ou de la *breakdance* donnent un nombre beaucoup plus important de figures que celles que nous évoquerons ci-dessous ; une liste de plus de cent, en vrac, sans classification, dans un cas[17] ; soixante-trois dans un autre[18], cinquante dans encore un autre[19], dont trente-trois pour la danse au sol, et dix-sept pour la danse debout, un troisième enfin publie une description plus littéraire, sans que la distinction sol/debout n'apparaisse[20].

Une telle absence de classification caractérise également la description savante que nous reproduisons ci-dessous (voir au chapitre 4, l'encadré " Dans le Bronx "), extraite de l'ouvrage d'une universitaire américaine spécialiste des formes culturelles de la communauté noire. On vérifiera que l'auteur utilise *breakdance* comme terme générique pour ce que nous appelons la danse hip-hop, tout en décrivant surtout la danse debout. D'autres auteurs parlent de *street dance* ou de *club dance* (danse de rue, danse disco). Nelson George, essayiste et journaliste à la revue hip-hop *Source*, intitule « Breaking » le très bref chapitre qu'il consacre à la danse dans son ouvrage *Hip-Hop America*. Il y évoque la danse debout mais on ne sait trop si celle-ci fait partie du break ou s'en distingue[21] ; en tout cas, il en parle au passé, comme une forme disparue, ce que fait également Henry Rhodes, lors d'un enseignement donné à New Haven il y a une dizaine d'années (Rhodes, 1993). Bref, aux États-Unis, le lexique de la danse hip-hop apparaît à la fois foisonnant et mouvant.[22]

En France, le vocabulaire ne cessera de s'enrichir par des apports venus

---

[16] « By the 1990s, (breakdancing) had all but disappeared. » (*International Encylopaedia*, ibid.). « Là-bas (aux États-Unis) le locking existe de moins en moins, donc ils viennent ici » (Adil, danseur et enseignant de danse debout, Paris, avril 2001). Pour plus de détails sur une comparaison franco-américaine, voir Shapiro & Bureau, 2000.

[17] www.breakdance.com

[18] Il s'agit de cassettes vidéos d'apprentissage en quatre volumes, de Mike Garcia, en vente sur le web : *Learn to Breakdance Videos*.

[19] http://bboycentral.hypermart.net

[20] www.msu.edu/user/okumurak

[21] « Breaking, though refined in New York, was deeply influenced by locking and popping, two dance styles out of Los Angeles (…). Locking and popping were upright dances in which dancers used their arms, legs, and torsos in isolated, semi-robotic moves requiring great body control » (George, 1998 : 133)

[22] Trois des sites américains mentionnés ci-dessus ont été consultés en 2000, deux autres en 2002 ; il s'agit d'exemples, et non pas d'une consultation systématique des sites américains pertinents. L'ouvrage de Tricia Rose est paru en 1997, celui de Nelson George en 1998. Vraisemblablement la situation pourra évoluer, et le vocabulaire aussi, puisqu'après une longue période de déclin (cf. ci-dessus note 5), on assiste depuis peu à un renouveau de la breakdance aux États-Unis (cf. Frank Owen, « Breaking's New Ground », *The Village Voice*, 20-26 mai, 1998).

principalement des Etats-Unis, par le biais d'Internet, par la circulation de cassettes et d'informations rapportées par les danseurs français qui font le voyage, notamment pour participer à des *battles* (compétitions de danse), ou proposés par les quelques danseurs américains venus danser et enseigner en France. Mais tout en s'enrichissant de termes nouveaux, le lexique se clarifie : une classification des danses émerge. Il s'élabore progressivement une conception de la danse hip-hop comme discipline chorégraphique unifiée et structurée en genres et en styles. En France, l'idée qu'il y a *une* danse (hip-hop) constituée de deux genres ou sous-disciplines (au sol et debout) s'impose ; elle nous semble témoigner de l'amorce d'un processus de rationalisation de cette danse[23].

La distinction sol/debout s'impose progressivement. En 1984, dans l'émission H.I.P.-H.O.P. à TF1, l'animateur de télévision Sidney utilise les termes spécialisés (smurf, break, etc.) mais sans avoir recours à une grille de classement des danses. Cette constatation semble confirmée par un des intervenants à une table-ronde organisée en 1998 à La Villette : « lorsque j'ai commencé à danser, au moment de l'émission de Sidney, je mélangeais les styles »[24]. Dix ans plus tard Hugues Bazin utilise la distinction sol/debout dans son ouvrage *La culture hip-hop*, mais y adjoint un troisième genre : le *double dutch*, une « danse avec des cordes à sauter », que pour notre part nous ne retrouverons dans aucune autre observation ou description. En revanche, la distinction sol/debout est structurante chez Marie-Christine Vernay, journaliste et critique de danse à *Libération*. Elle sert à nommer des chapitres de son livre *La danse hip-hop*, paru en 1998. La distinction est également mise en avant de manière très didactique dans un dossier sur le hip-hop publié par le bulletin municipal de la ville de Nanterre en 2000[25].

Dans le quotidien *Le Monde* on écrit sur la danse hip-hop depuis 1989 au moins (Shapiro, 2002), mais ce n'est que très récemment que dans les comptes-rendus de spectacle on y propose la distinction sol/debout comme une des clés de lecture de cette danse. D'ailleurs, chez les rédacteurs du *Monde*, l'expression " danse hip-hop " ne s'impose pas avant 1997. Auparavant les rédacteurs utilisaient les différentes appellations déjà mentionnées ainsi que celle de " rap ", par exemple pour dire qu'il est " une des formes de danse les plus abstraites du moment "[26]. On trouve également l'expression " danse rap " dans un ouvrage sur la presse et la danse contemporaine (Guerrier, 1997) et sur les premières affiches de spectacles de danse hip-hop, dans les années 1980. L'usage de l'expression est intéressante en ce qu'elle souligne l'affiliation de cette danse au " mouvement hip-hop " et à l'une de ses expressions canoniques, le parlé-chanté du rap. En revanche l'apparition, puis la stabilisation de l'expression " danse hip-hop " sont liées à un processus d'autonomisation de la danse d'avec le rap et les autres expressions musicales du

[23] Précisons qu'avec le mot « rationalisation » nous ne portons bien sûr aucun jugement de valeur, mais mobilisons un concept classique de la sociologie pour désigner un processus de mise en ordre des actions et des discours en vue d'un objectif d'efficacité. L'introduction de la mesure dans la notation musicale, la généralisation du tempérament et la standardisation des instruments furent des étapes importantes dans la rationalisation de la musique occidentale, et plus particulièrement, du développement de l'harmonie (Weber, 1998). À une autre échelle, certes, la distinction sol/debout, la mise en ordre du vocabulaire et l'apparition d'enseignements de danse hip-hop témoignent également d'un processus de rationalisation.

[24] *La transmission en danse urbaine*, Parc de La Villette, Rencontres des Cultures urbaines 1998 ; transcription de la table-ronde du jeudi 29 octobre, 14h-17h ; Lahouari Maachou, page 6.

[25] *Nanterre info*. *Magazine municipal d'information*, avril 2000, n° 245 : 39. Nous prenons l'exemple d'un organe municipal et non d'une publication spécialisée pour suggérer l'existence d'un processus de banalisation de cette distinction. L'usage de ce vocabulaire par le quotidien *Le Monde* est également l'indication d'un tel processus.

[26] Voir par exemple : Dominique Frétard, " Drôle de rap. Chorégraphies de la vie quotidienne. Mouv'Danse Hip-Hop à l'Opéra-Comique ", *Le Monde*, 6 juin 1992.

mouvement hip-hop. Depuis plusieurs années déjà, la danse hip-hop s'allie avec toute une variété de musiques, allant du jazz au classique, de l'instrumental au vocal, en passant par la salsa, l'opéra et la musique contemporaine, et même le silence. La danse hip-hop fait désormais partie du monde du spectacle et n'est plus nécessairement liée au rap et à la musique hip-hop (Shapiro, 2001). Ainsi, l'utilisation de l'expression " danse hip-hop " semble être un indicateur de la perception de cette situation par les observateurs, et son usage exclusif un indicateur de sa stabilisation. On peut dater ces processus en suivant les mots à la trace. Si l'on suit le journal *Le Monde*, la stabilisation de l'autonomie de cette danse date de 1997 environ, année à partir de laquelle ses rédacteurs délaissent les autres dénominations pour ne plus parler que de « danse hip-hop ».

Un autre objet de discussion tourne autour de la disposition spatiale des danseurs et de ses effets sur la nature même de la danse. Lorsqu'on n'est plus en cercle, s'agit-il toujours de danse hip-hop ? Lorsqu'on gomme ses aspects compétitifs, s'agit-il toujours de danse hip-hop ? Nous ne rendrons pas compte ici du déroulement ou du contenu de la polémique qui se focalise sur ces points, mais en signalons simplement l'existence. La controverse prend appui sur l'émergence, depuis près de vingt ans maintenant, d'un hip-hop non seulement de scène, mais de répertoire. La danse hip-hop produit désormais des spectacles qui sont autant d'œuvres de ballet. Et en passant de la succession de figures à une entité expressive construite, chorégraphiée — un récit, une narration, le développement d'un thème — on touche à la matrice même du hip-hop : la combinaison cercle + source rythmique. L'enchaînement de prouesses est délaissé au profit d'une construction dramaturgique, la succession des défis cède la place à l'élaboration de chorégraphies et à la mise en place de représentations dansées, désormais reconnues comme œuvres qui construisent un répertoire.

On peut parler désormais de chorégraphes hip-hop, qui en créant des figures nouvelles inspirées d'autres types de danse et en répondant à des suggestions ou à des commandes venues des entrepreneurs d'art, introduisent des dispositifs esthético-coopératifs jusqu'alors inconnus du hip-hop, dont, par exemple, la figure du duo, le contact physique entre les danseurs, le jeu du masculin et du féminin in[27]. Dans ces cas, on est loin des juxtapositions de *B-Boys* virtuoses ; la construction de spectacles va de pair avec l'émergence de danseurs et d'auteurs qui coopèrent, et dont le dessein unifiant prend le pas sur l'affrontement agonistique des individus qui était caractéristique des origines. On est face à des œuvres chorégraphiques qui consacrent la régression, voire l'abandon d'éléments typiques de l'esthétique du premier hip-hop : le rap, le *DJing*, les vêtements de sport, la posture corporelle archétypale du "loulou" de banlieue, la géométrie circulaire, et surtout, l'organisation des figures en successions de défis, ne participent plus nécessairement de la signature de la danse hip-hop (Shapiro, 2001).

Si globalement cette évolution a bénéficié aux acteurs du monde hip-hop et est jugée positivement par eux, il n'empêche qu'elle suscite également de virulentes critiques. Celles-ci portent sur les partis pris esthétiques mais aussi sur les alliances qui les ont permises, puisque l'émergence d'une danse hip-hop de ballet est directement issue des orientations données par les entrepreneurs d'art et du soutien des institutions publiques. Cette situation ne fait pas toujours l'unanimité : pour certains, il s'agit de « récupération » ; ils soutiennent qu'il ne faut alors plus parler de danse hip-hop.

[27] Pour une appréciation critique de ces nouveaux dispositifs, lire Rosita Boisseau, " Du groupe au duo, du défi au face-à-face ", *Le Monde*, 26 octobre 1999.

On peut comprendre le renouveau récent des compétitions de danse hip-hop (les *battles*), plus ambitieuses, plus institutionnalisées, mobilisant plus de moyens qu'autrefois et plus directement contrôlées par des gens qui se réclament du mouvement hip-hop, comme une réponse à ce qu'ils voient comme une récupération et comme une critique en acte de l'exclusivité de l'orientation artistique. Il indique également l'existence d'une concurrence pour la maîtrise des événements de danse hip-hop. Du coup certains voudraient distinguer, dans le vocabulaire, ce qui relève de la compétition et appartient au mouvement hip-hop, d'une danse qui, en tant que composante de la danse contemporaine, s'en éloigne. [28]

En résumé, d'autres appellations continuent d'avoir cours et le vocabulaire demeure instable. Il reste néanmoins que les danseurs hip-hop, les organisateurs d'événements, les enseignants, les élèves, les administrateurs, les directeurs de festival, les chorégraphes, les critiques de danse, les chargés de mission des ministères, tous parlent désormais de danse hip-hop et utilisent communément la distinction entre danse au sol et danse debout.

Le vocabulaire et le travail des institutions

Les informations dont nous disposons semblent donc indiquer qu'en France la clarification du lexique est plus grande qu'aux États-Unis et que l'unité de la danse hip-hop y est plus fortement affirmée. C'est l'avis d'Adil, né en 1971, intermittent du spectacle et enseignant de danse debout à Paris : « Le pop, le locking, le boogaloo, c'est des danses à part entière. En France on a tout mélangé, c'est notre force ! Les Américains, ça leur dit rien. »[29] Son appréciation rejoint celui de Thony Maskot, un danseur de la « première génération », né en 1965, intervenant au cours de la table-ronde déjà citée : « Avec *Sobedo* (...) pour la première fois en France on a vu des danseurs qui étaient à la fois debout, au sol, qui se mélangeaient et vivaient quelque chose qu'ils aimaient ensemble. À partir de ce moment j'ai su que le hip-hop pourrait aller très loin (…) »[30]. Comme nous le disions, le développement de la formation et la prise en charge de la danse hip-hop par les politiques publiques y sont pour beaucoup. *Mouv' Danse hip-hop* en est un exemple. Ce fut un spectacle marquant dans l'histoire de la danse hip-hop en France, mis sur pied par le Centre national de la danse avec le soutien du ministère de la Culture ; il fut produit par l'Opéra comique à Paris en 1992, puis fit des tournées, et inaugura l'ébauche d'une formation professionnelle pour la danse hip-hop (voir ci-dessous Chapitre 6).

Certes, les institutions n'existent pas (encore ?) qui stabiliseraient de manière incontestable ces appellations. Il nous semble néanmoins qu'en France, à quelques critiques et flotttements près, la distinction entre les deux genres au sein d'une même discipline est à peu près acquise, à l'intérieur comme à l'extérieur du milieu hip-hop[31]. De surcroît, avec l'adoption de termes américains, avec la constitution de collections

---

[28] La distinction entre les expressions « danse hip-hop » et « danse de rue » peut être comprise dans ce sens. Il y aurait une recherche à faire sur le vocabulaire mobilisé dans les compétitions de danse hip-hop, qui s'apparente à une discipline sportive, par comparaison avec celui utilisé dans le hip-hop de ballet ; cela dépasse le cadre du présent rapport.

[29] Interview fait à Paris, avril 2001.

[30] *La transmission en danse urbaine*, Parc de La Villette, Rencontres des Cultures urbaines 1998 ; transcription de la table-ronde du jeudi 29 octobre, 14h-17h ; page 11.

[31] Voici pourtant encore quelques exemples de variations du vocabulaire, fort récents. À propos d'un spectacle présenté à Ivry, en banlieue parisienne le 22 septembre 2002, on pouvait lire dans le programme qu'il était donné par « deux danseuses hip-hop et un breaker ». Cela donne à penser que les jeunes femmes faisaient de la danse debout et le jeune homme de la danse au sol. Et pour ajouter à la difficulté, rapportons cette exclamation d'Adil, à propos de son propre enseignement, en mars 2001. Il y fait un usage du mot hip-hop contraire à l'exemple précédent, puisqu'il enseigne la danse debout : « ce n'est pas du hip-hop, c'est de la *street dance* ! ».

de noms, puis le passage des collections de noms aux catégories classificatoires, et enfin de la distinction break/smurf à la distinction sol/debout, les désignations de la danse hip-hop y ont connu des degrés croissants de généralisation, de structuration et d'abstraction. Un tel processus donne des prises à la rationalisation de la danse, à la formalisation de sa transmission et de son organisation.

Dans son rapport à la ministre de la Culture sur l'enseignement de la danse, Marc Sadaoui consacre un chapitre aux « danses urbaines », dont il donne le hip-hop comme la composante principale, en reprenant à son compte la distinction entre danse au sol et danse debout[32]. Il propose une définition qui affirme l'unité technique et philosophique de la danse hip-hop. Son unité formelle tiendrait en la caractéristique suivante : " des mouvements et figures souvent acrobatiques qui sollicitent de manière intensive, en appuis et torsions, l'ensemble tête-cou-épaules-bras-mains ". Son unicité de projet se manifesterait dans " l'esprit de compétition et la recherche de la prouesse " (Sadaoui, 2001 : 32-33). Une réflexion sur l'enseignement de la danse hip-hop menée par un haut fonctionnaire et publié dans un rapport officiel du gouvernement publié à la Documentation française témoigne certes de la consécration de cette danse par les plus hautes instances de la légitimation en France. Retenons le fait qu'elle constitue une consécration sur au moins trois plans. Elle légitime comme *danse* une activité novatrice, surgie de la vie quotidienne d'adolescents ; elle conforte son institution comme discipline autonome ; et enfin, elle contribue à stabiliser le vocabulaire qui sert à la nommer. Il faut savoir par ailleurs que pour la puissance publique la création d'une taxinomie et l'homogénéisation des contenus de formation de la danse hip-hop sont à l'ordre du jour depuis le milieu des années 1990. On peut noter la tenue en 1999 de la première réunion d'un groupe de travail constitué par le ministère de la Culture sur ces questions, au sein de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS ; cf. ci-dessous chapitre 5).

En tout état de cause, les entraînements mais surtout les enseignements formels de danse hip-hop que nous avons observés font partie des situations où ces termes sont mobilisés, ordonnés et hiérarchisés, et où éventuellement, de nouveaux termes sont créés et intégrés aux classements en cours. On peut noter que les cours de danse hip-hop proposés en région parisienne aujourd'hui vont d'un joyeux mélange des intitulés à une distinction très claire entre danse au sol et danse debout. Mais il y a spécialisation des enseignements et des enseignants : en règle générale le cours de *break* et le cours de « debout » sont distincts et dispensés chacun par un professeur différent. Un des rôles des professeurs, confrontés aux flottements de désignation et de classification, est de dire et d'enseigner la bonne manière de nommer.

Il faut avoir à l'esprit le contexte de tiraillement entre plusieurs forces d'institutionnalisation (public/privé, théâtre/compétition, internes/externes, etc.) auxquelles sont confrontés les gens du hip-hop, lorsqu'on constate l'importance qu'ils accordent à la précision de la terminologie et de sa correspondance avec les gestes dansés ; ils la mettent systématiquement en rapport avec celle de la transmission de la danse et de la connaissance de son histoire. Ce souci resurgit systématiquement dans les enseignements, dans les interviews et dans les conversations ordinaires ; il est mis en scène dans les spectacles.

---

[32] La distinction sol/debout est donnée page 36 ; mais à d'autres endroits du texte l'auteur est moins clair, comme lorsqu'il écrit : « dans son expression dansée, le hip-hop revêt de multiples formes (breakdance, hype, smurf, electric boogie, new jack swing, etc.) » (Sadaoui, 2001 : 32).

À partir de notre expérience et de nos observations de ces situations, des interactions entre élèves et enseignants, de la consultation de documents et de discussions diverses, nous proposons la classification suivante, contribuant, à notre tour, à l'institutionnalisation de cette danse.

Les vidéos

Les émissions de télévision et les films de fiction. Dans les années 1980, la première génération de *breakeurs* et de *surfeurs*, enfants et adolescents, avait appris la danse sans encadrement institutionnel aucun. Cependant on mettait à profit son réseau de relations en s'entraidant entre amis. Mais avant de se confronter aux autres il y avait aussi un grand travail personnel, dans sa chambre, dans le couloir, dans la cave de l'immeuble,. Cette première étape s'est nourrie de la diffusion en France de films américains où figurent des extraits de danse hip-hop (*Flashdance*), ou bien de films entiers consacrés au hip-hop (*Beat Street*, *Breakstreet 84*, *Break Street 2*, *Wild Style*). En 1984, l'émission de télévision *H.I.P.-H.O.P.*, très populaire auprès des jeunes, présentait toutes les semaines une « Leçon » de danse. Des émissions de variétés relayaient ces découvertes : « Les Enfants du rock », « L'Écho des bananes », ainsi que celles d'animateurs comme Guy Lux ou Michel Drucker. Le hip-hop devenu à la mode, les images télévisées enregistrées en amateur furent un tremplin de l'apprentissage autodidacte et de la sociabilité des danseurs de hip-hop. Elles circulent toujours aujourd'hui. Dans les années récentes, les *cassettes pédagogiques* réalisées par des professionnels et vendues dans le commerce sont une forme plus rationalisée de ce type d'enregistrements.

Les cassettes des défis *et des battle*s. Depuis le développement des *battles* au milieu des années 1990, le recours à la vidéo est très présent chez les danseurs les plus jeunes. Il existe un marché de la réalisation et de la vente de cassettes vidéos de championnats. La circulation des cassettes dessine un espace d'apprentissage et d'échange de l'information : on observe les nouvelles « phases », on les apprend grâce aux visionnages répétés, on se forme avec comme principal objectif de participer à ces compétitions. L'existence et l'usage de ces cassettes soulignent l'existence d'une dimension créative dans le *B-Boyin'* : le défi est une matrice d'innovations techniques et esthétiques, puisque la surenchère porte sur la nécessité impérieuse de présenter des nouvelles figures et de nouveaux enchaînements.

Le film de l'entraînement. Chez les danseurs à plein temps, on observe un autre type d'usage du film : c'est le visionnage de sa propre danse. Au Forum des Halles comme au studio de la compagnie, les caméras numériques de poche fixent les styles et les nouvelles « phases » inventées lors des entraînements, des *free styles* ou des défis. Par exemple, Cobra, danseur debout, préfère utiliser le film plutôt que la glace pour se corriger esthétiquement et techniquement. L'absence du miroir, dit-il, lui permet de se concentrer sur le mouvement et l'émotion ; grâce au film il peut améliorer la chorégraphie et le style. De même la caméra est un accessoire précieux pour le danseur au sol : en rotation et les mains en appui au sol, le *B Boy* danse le plus souvent dans des positions qui interdisent qu'il s'observe dans la glace. Il se corrigera grâce au film.

Les cassettes des danseurs et des groupes. Cette pratique se prolonge dans la réalisation de cassettes personnelles ou d'une compagnie. Elles sont les vitrines du savoir-faire et du style d'un groupe ou d'un danseur renommé. Mat H, les Hobo's Posse, les pionniers américains : tous possèdent leur propre cassette, qu'ils vendent dans les magasins de vêtements ou chez les disquaires affiliés au monde hip-hop. Soul System a filmé son dernier ballet et en présente des extraits enchaînés sur une cassette vidéo.

Les cassettes peuvent être une source de revenus monétaires. Mais elles produisent aussi, et peut-être surtout, des gratifications symboliques. Elles reposent sur un investissement dans la renommée du danseur ou du groupe, et contribuent à la développer en retour.

Chapitre 2

Décrire la danse hip-hop

Au chapitre précédent nous avons suggéré que les variations du vocabulaire sont liées à la fois aux transformations de l'activité choréique, au type d'engagement des personnes et au sentiment d'appartenance que ces dernières peuvent avoir, dans une tension qui les place entre le monde du hip-hop et celui de la danse, ou plus largement, du spectacle. L'existence ou non de relations avec des danseurs américains est une autre source de variation.

Même s'il semble qu'en France la terminologie des formes dansées soit plus structurée qu'ailleurs, il reste que la danse hip-hop est une discipline jeune et en voie de constitution. Et au jour d'aujourd'hui on ne voit pas quel acteur social (groupement professionnel, école artistique, institution étatique) serait en position d'imposer une formalisation légitime des manières de pratiquer ou de parler de cette danse. Ainsi, même si l'enseignement de la danse hip-hop connaît un développement important, il n'existe pas de méthode d'apprentissage largement reconnue, pas de manuel de danse hip-hop, pas d'analyse publiée ni même de description détaillée de la danse, pas de liste exhaustive des termes, encore moins de taxinomie qui fasse autorité. Il existe certes un ou deux ouvrages qui en décrivent sommairement les bases, parfois un feuillet distribué dans un cours, des descriptions sur des sites web, et quelques cassettes pédagogiques, dont l'une soutenue par plusieurs partenaires, publics et privés[33]. Certes, un vocabulaire spécialisé existe, et il est fort riche, nous l'avons dit. Mais on peut dire que ni l'étendue ni la structure de ce lexique ne sont stabilisées.

Cependant, à partir des sources existantes et de l'observation des situations d'apprentissage, au prix de discussions longues et ardues entre nous (ce qui vaut d'être noté), nous avons construit ci-dessous une description de la danse hip-hop. Cette amorce d'une taxinomie est sans doute insuffisante au regard d'une analyse rigoureuse du mouvement dansé, mais a son utilité, nous semble-t-il, pour la compréhension du compte-rendu des observations que nous donnerons plus loin. Elle est également nécessaire pour comprendre la place des spécialisations au sein de la danse hip-hop, la construction des compétences des danseurs et les controverses qui structurent le milieu, car comme tout classement, celui que nous proposons est le produit et l'objet de luttes.

Rappelons que selon un rapport pour le ministère de la Culture, l'unité formelle de la danse hip-hop tiendrait en “ des mouvements et figures souvent acrobatiques qui sollicitent de manière intensive, en appuis et torsions, l'ensemble tête-cou-épaules-bras-mains ” (Sadaoui, 2001 : 32). Le même rapport la définit également par son souci de la compétition et de la prouesse. En effet, dans la description ci-dessous, nous supposerons que les danseurs sont en situation de *freestyle* (figures libres, improvisation) ou de défi (compétition ritualisée) et donc qu'ils s'exécutent à tour de rôle au centre du cercle des pairs que forment les danseurs-spectateurs. Mais comme l'on sait, ces pas et figures peuvent également être exécutés dans le cadre de spectacles, dans la situation théâtrale canonique de mise à distance du public et en l'absence de toute référence à une compétition.

[33] Les producteurs de la vidéo *La danse hip-hop, une technique maîtrisé*, bénéficièrent du soutien de deux ministères ainsi que d'autres institutions publiques, de plusieurs collectivités territoriales de la région Rhône-Alpes, d'institutions du monde de la danse, d'une banque, de radios privées, d'un magazine, d'un fabriquant de sacs de sport : dix-huit financeurs au total.

Comme nous l’avons établi au chapitre précédent, la danse hip-hop rassemble deux grandes classes de danse. Nous les appelons *genres* : la danse au sol et la danse debout. Chacun comprend à son tour des subdivisions. En ce qui concerne la danse au sol, il s’agit de subdivisions techniques. Mais en danse debout, les subdivisions définissent de véritables spécialisations que nous appellerons *styles* (par exemple : dans le genre danse debout, il y a deux styles principaux, le smurf et le *locking*). Les subdivisions comprennent des figures, composées de mouvements et de pas, et sont référées à des univers de préférences vestimentaires, musicales et gestuelles, dont chacun fait « style », justement. Celui-ci s’incarne dans un stéréotype social lié aux personnes qui l’exécutent de manière préférentielle, par exemple : le break pour les « sportifs », avec traditionnellement une connotation de « mauvais garçon » machiste, et la danse debout pour les « dandys » et les « frimeurs ».

LA DANSE HIP-HOP

Danse au sol debout	**Danse**
divisions techniques :	divisions stylistiques :
Old School	*Old School*
Break	Locking
Uprock	Smurf
Passe passe	*New School*
Phases House	
	Hype
	Vogueing

New School

New Style

Le break, danse au sol

La danse au sol est le genre emblématique du hip-hop ; il vient de New York, et plus précisément du Bronx ; nous avons dit un mot de ses origines dans le chapitre précédent. Selon la terminologie que nous venons de définir, il comprend un seul style, à savoir le *break*.

Le *B-Boying* ou *breakdance* ou *break*, danse au sol, comprend des pas de préparation, parfois ponctués de figures qui s'exécutent debout. Ainsi ce qui est défini comme « danse au sol » contient une subdivision de fait qui semble démentir cette appellation, puisque le genre se subdivise à son tour entre mouvements au sol et mouvements debout. Cette subdivision est hiérarchique cependant : la composante debout du break est une préparation à sa composante au sol. Ainsi, la seconde est subordonnée à la première et lui est inférieure en valeur, que ce soit d'un point de vue technique, esthétique ou identitaire.

Les figures debout du break : pas de préparation et uprock

Les figures debout du break se subdivisent à leur tour. Elles comprennent d'une part les pas de préparation, d'autre part l'*uprock*, qui est un combat euphémisé. Dans la situation de défi les pas de préparation font partie du déroulement canonique de l'échange alors que l'*uprock* apparaît plus rarement.

Les pas de préparation évoquent la danse du boxeur qui s'entraîne en sautillant devant un sac de frappe ou un partenaire. À la différence des autres mouvements de break, ils ne comportent pas de figures imposées. Ces pas de base ont la même fonction que le pas-de-bourrée en danse classique, mais sont très peu codifiés. Ils constituent donc à la fois la partie la moins technique du *break* et celle qui laisse le plus de liberté à l'imagination et au style personnel du danseur.

Dans l'*uprock* l'altercation physique est euphémisée tout en demeurant très explicite. Le mouvement des bras vers l'avant mime l'envoi de coups de poings, le corps fait des esquives, et il n'est pas impossible que dans le feu de l'action un danseur touche réellement celui qui lui fait face, transformé pour le coup en adversaire. La danse en *uprock* peut soit être l'indication d'une tension, soit être liée à un certain type de musique.

Les figures au sol du break : passe-passe et phases

Il y a deux types de mouvements au sol : les passe-passe et les phases. Les passe-passe sont des rotations à partir d'une position basse du corps ; le danseur est accroupi soit vers l'avant soit vers l'arrière, en appui sur les mains et les pieds. Le corps est à l'endroit, pourrait-on dire, puisque dans les deux types de passe-passe les pieds sont au sol. Les phases, en revanche, et surtout les « grandes phases », sont des figures beaucoup plus acrobatiques dans lesquelles le danseur est souvent positionné la tête en bas, les pieds au ciel.

Pour désigner les passe-passe on utilise également les expressions *rocksteady, footwork* ou jeu de jambes. Il s'agit d'un ensemble de figures au sol exécutées en prenant appui sur une ou deux mains et sur un ou deux pieds. On danse donc sur deux ou trois appuis, ou ponctuellement sur un seul, les jambes tournant autour de l'axe du corps dans un enchaînement de pas, de « passements » de jambes et de sauts. Le six-temps et le quatre-temps sont les passe-passe de base. Les mains en appui au sol à l'arrière du corps, le torse au ciel, les pieds au sol et le visage face au public, le danseur effectue une rotation des jambes autour de l'axe du tronc, en

demi-tour ou en un tour complet. Il peut également effectuer des « passements de jambes » en étant accroupi et en appui sur les mains ; une des jambes trace alors un cercle sous le corps, l'autre étant fléchie.

Les grandes phases ou *power moves* (mouvements en puissance) sont la partie la plus spectaculaire de la danse au sol. Le danseur enchaîne des équilibres, des tours et des sauts sur tous les appuis possibles du corps : les mains, la tête, les coudes et l'avant-bras sont sollicités. La virtuosité consiste à étendre toujours davantage le répertoire des appuis. La grande phase emblématique de la *breakdance* est le *headspin*, ou tour sur la tête, alors que les innovations les plus récentes sont l'appui sur le coude ou la tranche du pied.

Parmi les grandes phases on trouve des figures acrobatiques directement inspirées des danses africaines, des arts martiaux, de la capoiera, du contorsionnisme ou de la gymnastique. La coupole consiste à tourner sur les épaules ; dans la couronne on effectue des tours sur la tête alors que le corps est en diagonale ; la vrille est une rotation du corps à 45° par rapport au sol, en appui sur la main ou sur l'avant-bras ; le tour sur la tête se fait d'abord jambes fléchies, puis tendues vers le ciel ; les *freeze* (position « gêlée ») sont un développement récent : il s'agit de poses en équilibre sur toute partie du corps, associées à des contorsions.

Les « petites phases » sont moins acrobatiques que les grandes. Elles comprennent les *tracks*, à savoir toutes les figures comportant un appui sur les deux mains, les coudes en appui sur le ventre ; dans cette catégorie le scorpion est la figure la plus connue. Elles comprennent également les tours sur le dos et sur d'autres parties du corps.

À mi-chemin entre les grandes et les petites phases, on trouve les figures réalisées dans la position allongée. Dans ce cas, seul le haut ou le bas du corps est en mouvement. Beaucoup plus statiques que les passe-passe ou les grandes phases, les enchaînements de figures de ce type peuvent être des transitions entre deux combinaisons de grandes phases, notamment parce qu'elles assurent un moment de récupération physique.

Le tableau ci-dessous donne une présentation synthétique de la structure du break, selon les catégories de positions du corps qui correspondent aux trois principales étapes de la chorégraphie improvisée (pas de préparation, passe passe, grandes phases). Pour en simplifier la lecture, nous en avons omis les petites phases et les figures de transition,

Le break, emblème de la danse hip-hop

La danse au sol se danse traditionnellement[34] sur des *breakbeats*, sortes de « cassures » rythmiques rapides, caractéristiques des syncopes de la musique funk des années 1960-70 (voir James Brown), remixés par les *DJs*. Ces derniers sont parfois des proches des danseurs et travaillent avec eux pour la composition musicale de leur *show* ou de leur ballet.

Les pas de préparation, les passe-passe et les grandes phases sont le support d'inspirations variées selon les classes d'âge qui les pratiquent et selon les époques.

---

[34] La répétition des mêmes morceaux de musique quasiment à chaque entraînement, dans différents groupes et dans différentes villes, peut faire penser à une structure à tendance traditionnelle. Celle-ci est en tension cependant avec le travail de réinterprétation et d'innovation que font les *DJs*. La répétition des morceaux de musique et la connaissance parfaite des moindres détails qu'en ont les danseurs leur permettent de jouer avec la mélodie et la rythmique pour mieux impressionner le public, qu'il soit néophyte ou initié.

Le danseur peut y intégrer des mouvements ou des poses inspirées des danses africaines, de la gymnastique, des arts martiaux ou de la hype, etc. (voir ci-dessous le § new style).

Le break est traditionnellement dansé dans un cercle ou, plus rarement, entre les deux rangs que forment les participants. Le face à face, la délimitation de l'espace que les participants dessinent et la convention qui veut que chaque passage d'un danseur ne dure que quelques dizaines de secondes, font que la chorégraphie connaît un développement minimum. Rares sont les danseurs qui jouent avec la forme du cercle ; mais lorsque cela arrive, il s'agit surtout d'un jeu avec le public. Quant à la chorégraphie des pas, elle est élaborée par rapport à l'enchaînement fait précédemment par l'adversaire et par rapport aux danseurs présents dans le cercle. Il s'agit d'une série d'assertions/réponses sous forme dansée.

Le *break* semble être la danse hip-hop la plus répandue ; en tout cas c'est la plus visible. En l'absence d'un comptage systématique, l'observation nous fait dire que les breakeurs sont les plus nombreux. Leur nombre et leur visibilité est très sensible dans l'espace des défis et des *battles*. Ils sont en position d'autorité et de supériorité dans le milieu hip-hop, et cultivent volontiers un style machiste[35], qui peut sembler d'autant plus naturel que la danse au sol requiert une grande force physique dans le haut du corps. Le break, et notamment la figure du tour sur la tête, est devenu emblématique de la danse hip-hop.

La danse debout

D'après Nelson George (1998) et l'*International Encyclopaedia of Danse* (1998) la danse debout naît dans les années 1970, à peu près en même temps que le break, non tant dans la rue que dans les discothèques de Los Angeles, sur la côte ouest, d'où elle se diffuse rapidement parmi la communauté afro-américaine, notamment par le biais de la télévision.

À la différence de la danse au sol, à propos de laquelle peu d'informations circulent, on colporte souvent des récits sur les origines récentes de la danse debout. Alors que personne ne cite le nom du premier danseur à avoir tourné sur la tête[36], l'historique de la danse debout est connu des danseurs français ; des histoires circulent sur le contexte de création de telle ou telle figure appartenant à ce genre et forment une sorte de fonds mythique. Dans les cours de danse debout les enseignants donnent fréquemment des éléments d'histoire ; lors d'un des cours que nous avons observé l'enseignant montra des extraits d'émissions de la télévision américaine des années 1970 mettant en scène les premiers *boogie men*.

Nous n'avons pas eu connaissance d'informations similaires à propos du break. La plus grande fréquence d'histoires sur l'origine des danses debout est peut-être due à la formalisation plus poussée de leur enseignement et au grand nombre de cours sur le modèle scolaire.[37] Une autre raison possible de cette dissymétrie tient à la localisation des uns et des autres. Les danseurs de Fresno, de Sacramento et de

[35] Cf. par exemple la déclaration suivante d'un breakeur de vingt ans, recueillie en septembre 2002 sur le site <www.style2ouf.com>, et qui témoigne d'un machisme extrême : « c'est pas un homo qui nous fera une coupole ».

[36] On cite en revanche l'exemple de l'Américain Ken Swift qui a inventé la figure du 1990 (dit *nineteen ninety*, en anglais ; tour à la verticale en appui sur une main). C'est la seule information sur l'origine d'une des figures du break dont nous avons entendu parler.

[37] Comme nous le verrons plus loin (ci-dessous chapitre 7), le break se transmet surtout par le biais des « entraînements » entre pairs, alors que la danse debout se transmet également par la voie des cours dispensés dans un cadre institutionnel.

Los Angeles, vivant à proximité du monde du cinéma et de l'audiovisuel, avaient accès par leurs réseaux d'amitié, aux studios de télévision et au monde du spectacle, et ont laissé des traces filmés de leurs passages. Cela n'était pas le cas des premiers breakers du Bronx ou de Harlem. La réputation de « frimeurs » qu'ont les danseurs debout vient sans doute de cette proximité originaire avec le monde des clubs et de l'audiovisuel ; elle correspond également à une qualification stéréotypée aux États-Unis des gens de la côte ouest par ceux de l'est. Nos interlocuteurs évoquent surtout les Electric Boogaloos[38], un groupe californien qui se produisait à la télévision, par exemple dans l'émission d'Ed Sullivan, très populaire durant les années 1970.

Voici quelques unes des histoires que l'on raconte à leur propos. C'est à partir des convulsions des fidèles en transe dans les églises que Boogaloo Sam et son demi-frère (ou son cousin, selon une autre version) Pop'in Pete[39] auraient créé le style du popping. Quant au locking, on le devrait à Don Campbell. On dit que celui-ci, dansant en discothèque de manière maladroite, n'arrivait pas à faire correctement le *funky chicken* (une figure issue des danses rurales et d'esclaves, inspirée de la démarche du poulet) et créa ainsi, un peu par hasard, le locking. Le pointing viendraient des affiches patriotiques de recrutement pour l'armée que les danseurs tournaient en dérision ; on y voit l'Oncle Sam pointer l'index vers le spectateur en déclarant : « I want you ! ». On dit aussi que cette gestuelle était séductrice, une manière de « draguer en discothèque », le danseur désignant du doigt en un geste dansé la jeune femme qui lui plaisait.

Old school et new school : les styles de danse debout

Nous avons rencontré six styles de danse debout : le *locking*, le *smurf*, la *hype*, la *housedance* et le *vogueing*, ainsi qu'un septième, le *new style* que nos informateurs classent en danse debout, mais que l'on pourrait être tenté de ranger à cheval sur la danse debout et la danse au sol. Pour les identifier et les dénombrer nous nous référons aux catégories qui ont cours dans des institutions hip-hop telles que les cours de danse et les championnats ainsi qu'à la manière qu'ont les danseurs d'énoncer leur spécialité. Un battle rassemblant les différentes danses debout (à l'exception du vogueing[40]) qui eut lieu en Seine-et-Marne en février 2002, fut un moment d'institutionnalisation des termes et des spécificités esthétiques de ces danses qui fut particulièrement utile pour nous. Cette « rencontre », comme l'organisateur principal tenait à l'appeler, nous a permis de mieux repérer les styles et les appellations des danses dites « debout ». Nous nous appuyons également sur les propos tenus dans les cours ou les répétitions que nous avons observés, essentiellement une répétition du groupe américain Pure Movement à Suresnes en janvier 2001, les cours de Gabriel, de Cobra, d'Adil et de Mickaëla en région parisienne et le cours de Redah à Ville-d'Ouest, en 2001 et 2002.

---

[38] On peut dire qu'en France les gens du hip-hop reconnaissent comme fondateurs principalement deux groupes de danse américains : les Rock Steady Crew (Rsc) pour le break, et les Electric Boogaloos pour la danse debout, tous deux au faîte de leur activité au début des années 1980.

[39] De leurs vrais noms : Bruno et Timothy Soloman. Alors qu'apparemment, seuls les pseudonymes circulent parmi les danseurs français, on peut trouver les vrais noms des premiers danseurs sur des sites web américains. On vérifie alors une information donnée par Nelson George (1998) : la plupart d'entre eux sont d'origine hispanique.

[40] Il y a très peu de danseurs de *vogueing* en France, à notre connaissance trois ou quatre en région parisienne, nombre insuffisant pour créer une catégorie de compétition. Ils sont peu nombreux aux États-Unis également, tout au moins dans le milieu hip-hop, puisque les organisateurs du championnat international du Miami ProAm, en Floride, l'intègrent dans une catégorie dénommée *abstract styles*, rassemblant d'autres danses annexes.

Avec le break, dont nous avons parlé au paragraphe précédent, le locking et le smurf sont les danses hip-hop dites *old school*. On peut dire que ces dernières sont les deux styles principaux de la danse debout : les plus anciens, les plus connus et les plus pratiqués. Ce sont les premières à s'être constituées en styles distincts, que l'on considère leur émergence aux États-Unis ou le moment de leur introduction en France. Elles ont pour elle l'aura de la tradition. Quant à la hype, le vogueing, la house et le new style, arrivés plus tard, ils sont dits *new school*. Les danses new school sont associées aux musiques électroniques ; on peut donc les observer dans des soirées autres que hip-hop (dans les soirées *house* notamment).

Les danses old school : locking et smurf

Le *locking* (du verbe *lock*, verrouiller) est régi par un principe de décomposition des mouvements et d' « arrêt sur image ». Il est marqué par des sauts, des mouvements pointés et roulés des bras, des mains, des jambes et des pieds, le tout réalisé de manière très rapide, rebondie et entrecoupée de courts moments de pause, sortes d'arrêts rythmés distinctives de ce style. Le locking peut également atteindre un niveau acrobatique chez les danseurs les plus émérites, comme celui photographié ci-dessous, lors d'un spectacle donné en 2001. On le danse sur du funk au tempo très rapide. La rapidité d'exécution est une des difficultés de cette danse, habitée par la syncope, qui semble rouler, se figer puis rebondir sur la musique.

C'est la plus ancienne des danses debout, dit-on, danse de discothèque (*club dance*) apparue dans les années 1970 et interprétée traditionnellement sur du funk de l'époque. Style chorégraphique aux mouvements amples, c'est peut-être celui qui repose le plus les capacités interprétatives et le « feeling » du danseur, dont on peut souvent lire sur le visage réjoui le goût pour la musique sur laquelle il danse. Adil, l'un des enseignants que nous avons suivi à Paris en 2001, parle de l'aspect « clownesque » du locking, de l'importance de l'habillement extravagant des danseurs : il faut porter des gants blancs, une casquette surdimensionnée, des vêtements colorés et des chaussettes voyantes. Selon lui, le locking en particulier et la danse debout en général se prêtent particulièrement bien au spectacle de variétés : il s'agit de « numéros faits pour la comédie musicale ».

Dans sa dimension acrobatique, ses mouvements rebondis et ses figures comme le *pace* (geste du bras qui rebondit sur un appui fictif et qui marque explicitement le rythme d'une impulsion du poignet, tel le bras du batteur sur la caisse claire) on décèle la trace de danses plus anciennes comme le Lindy Hop. Le locking est composé de très nombreux mouvements de bras que nous ne tenterons pas de classer ici. On note des gestuelles typiques, comme le *pointing* et les *rolls*. Le *pointing* est une extension du bras en deux temps : le coude se lève et l'avant-bras s'ouvre. Le mouvement est soutenu par le regard et l'index tendu : *to point*, c'est désigner du doigt. Les *wrist rolls* (roulements de poignet) s'exécutent bras ouvert et plié à 90°. Les roulements du bassin et les déhanchements marquent également le style du locking. Les jambes ne sont pas en reste : sauts, coups de pied, larges enjambées dynamiques ponctuent la danse et contribuent à lui donner son énergie.

Le deuxième grand style de danse debout est le *smurf*, fondé sur un principe de dissociation des différentes parties du corps. En produisant des déplacements, des contractions (*popping,* du verbe *pop,* faire éclater) et des ondulations (*waves*) des membres, de la tête ou du torse, le danseur donne l'impression de se déplacer sans bouger ou de faire se disloquer son corps.

Avec le terme « smurf », nous adoptons ici la dénomination la plus commune en dehors du cercle des danseurs et de leurs proches, et qui figure dans le Petit Robert. Néanmoins, les danseurs et les connaisseurs utilisent plutôt les termes américains *popping* ou *(electric) boogaloo* ou *boogie*.[41]

Le smurf est l'héritier des claquettes, via les danses jazz rock, funk et « robot ». Comme le locking, le smurf est influencée par le mime. Ses figures viennent de la vie quotidienne, de la vie au travail, des dessins animés et du cinéma (Charlot et Peter Pan, par exemple). Ses techniques sont spectaculaires dans leur capacité à créer l'illusion : dislocation du corps, déplacements incompréhensibles, appuis imaginaires. L'electric boogaloo est une danse à effet qui vise à tromper le spectateur.

Comme le locking, il se danse sur du funk et notamment de l'*electrofunk*, sous-genre qui émerge au début des années 1980, avec l'introduction de la musique électronique. L'un des grands initiateurs de ce courant est Afrika Bambaataa.

L'analyse que nous donnons ci-dessous est plus détaillée que pour les autres danses, car le smurf est le style que nous connaissons le mieux, et qui dans le cadre d'une observation participante, nous était le plus accessible.

Il existe trois techniques fondamentales qui définissent le smurf (la décomposition, les blocages et les ondulations) auxquelles on peut ajouter des techniques complémentaires (les patins, le ralenti et l'animation) et grâce auxquelles on assemble six classes de geste (les positions, les pas, les déplacements, le saut, les ondulations et les mouvements de pied).

Les trois techniques fondamentales :

1. La décomposition. On décompose les mouvements, une articulation après l'autre. Cette technique s'utilise avant tout avec le *scarecrow* (l'épouvantail), un mouvement décomposé des bras. La décomposition est soit associée à la fluidité pour devenir une ondulation, soit associée à la contraction musculaire pour devenir le popping.

2. Le popping ou blocages. Ce sont des contractions musculaires localisées et rythmées, des pulsations du mouvement corporel, décomposé ou non. L'arrière du bras, la poitrine, les jambes et le cou sont les parties du corps les plus souvent mobilisées en popping. Les contractions battent la mesure, sortes de percussions musculaires pour peau imaginaire.

3. Les ondulations et rotations. Vague ou *wave* (bras et buste) ou *roll* (jambes et bassin), il s'agit d'ondulations ou de rotations qui relient les éléments du mouvement dissocié. Une impulsion ponctuelle (par exemple celle de l'épaule dans la vague des bras) donne un rythme au mouvement. Les ondulations peuvent être ponctuées par des pops ou effectuées de manière décomposée, au ralenti ou en accéléré.

Il existe trois autres techniques que l'on peut intégrer à l'envie :

1. Les patins. Ce sont des déplacements en appuis alternés, d'un pied sur l'autre et d'une demie-pointe, quasi à plat, au talon. Les patins mobilisent principalement les pieds et les jambes, mais les danseurs les interprètent généralement en les accompagnant d'ondulations du haut du corps voire de *pops*.

2. Le ralenti. C'est une interprétation lente fondée sur des appuis alternés d'un pied sur l'autre et qui peut être scandée par des pops. Cette technique évoque le

[41] Les mots *boogie* et *boogaloo* désignent la bizarrerie des mouvements, *boogie* étant une variation de *bogy*, gnome ou esprit malfaisant. Cf. le *boogie woogie* en jazz.

« robot », danse des années 1960 et ancêtre du smurf ; elle s'inspire du mime.

3. L'animation est une technique qui associe la décomposition et le popping, pour jouer sur la dissociation extrême des parties du corps qui paraessent alors désarticulées.

Enfin, nous avons défini six classes de gestes : l'attitude, le pas, le déplacement, le saut, l'ondulation et le mouvement de pied. Chaque classe comporte un ou plusieurs gestes de base.

1. Il y a quatre positions de base du corps : en X, en Y, en H et en K. Ces attitudes sont analogues aux positions de base de la danse classique : première, deuxième, troisième, quatrième et cinquième. L'un des spécialistes de smurf les plus connus appelle ces positions des « attitudes », une manière pour lui d'indiquer que le danseur est toujours interprète, jusque dans les gestes les plus simples.

2. On distingue deux pas de base : le fresno et le walk out.

3. Il y a six types de déplacement : le sacrament', le shamwalk, le romeo twist, les patins et le old man. À la différence du pas, ce geste suppose que le déplacement s'accompagne d'une modification de la posture du corps.

4. Il y a un saut caractéristique, appelé hip-hop boogaloo pop.

5. On compte cinq ondulations ou rotations de base : les vagues, les rolls, le kingcobra, le twist o'flex et le neck o'flex.

6. On distingue deux mouvements du pied : le crazy legs et le twist.

On peut également noter l'existence d'une gestuelle spécifique : le *tétris*. Appelé *tutting* en anglais américain (« travail à la chaîne »), le tétris était également appelé l'égyptien, mais ce terme n'est plus usité. C'est un jeu géométrique des membres supérieurs dans lequel on fait prendre tous les angles possibles au bras, à l'avant-bras et aux mains, et qui évoque le jeu du tétris, des hiéroglyphes égyptiens ou une mécanique en action.

C'est la combinaison de gestes, par le moyen des techniques, qui permet de créer des figures. Chacune peut être interprétée soit avec une seule soit avec la totalité des techniques ; et chaque figure peut faire intervenir un ou plusieurs gestes, et une ou plusieurs parties du corps. En voici deux exemples.

Le *king cobra* est une rotation du torse à laquelle on ajoute celle des épaules et des passages du corps en position X et Y. Ce mouvement est donc une ondulation que l'on peut interpréter de manière décomposée, et/ou poppée, et/ou ralentie, voire tout en effectuant des patins.

Le *twist o' flex* est un pas fondé sur un quart de tour du corps décomposé. Il y a une rotation du torse, suivie de celle de la tête puis de celle du bassin et des pieds. Il peut être simplement décomposé et poppé, mais également ondulé.

On observe des spécialisations parmi les danseurs ; elles sont surtout affirmées dans les freestyles et les défis, où chacun puise dans ses ressources personnelles, pour dégainer sa botte la plus secrète ; effet stroboscopique, dislocation hyperlaxe, souplesse des ondulations, etc. S'imposer comme le spécialiste de telle ou telle figure est l'un des objectifs de l'échange improvisé dansé en face à face.

Les danses new school

Selon la manière de classer, on distinguera trois ou quatre styles de danses *new*

school.

Au début des années 1990 la *hype* arrive en France par les vidéoclips de musiques électroniques et hip-hop diffusées sur des chaînes musicales comme MTV. Elle connaît un grand succès jusqu'au milieu des années 1990, jusqu'à ce que les danses old school reviennent au goût du jour. En les faisant apparaître dans des vidéoclips, la hype assura à certains groupes de danse hip-hop des débouchés dans le secteur de l'audiovisuel, dits « commerciaux » par certains danseurs. Nous possédons peu de renseignements sur la hype qui semble actuellement être passée de mode. Retenons cependant ce que Gabriel nous en dit au début d'un cours : « la hype date du début des années 90, cela vient du *double dutch*, où les gens sont tout le temps en train de sautiller. Penché en avant, il imite alors les *dutchers* sautillants. » (Note IK, décembre 2000)

La hype joue avec les épaules et des sautillements sur place, alors que le poids du corps se déporte rapidement mais souplement d'avant en arrière ou de droite à gauche. Les déplacements suivent souvent des trajets carrés, et les jambes se croisent en opposition avec le mouvement des épaules. C'est une danse au rythme très rapide. Avec l'apparition de la hype on observe l'introduction des musiques électroniques dans le hip-hop (un mouvement entamé par l'electrofunk), notamment la house music.

À la même époque, le *vogueing* commence à être connu en France. Les voyages à Ibiza, et les vidéoclips sont les vecteurs de ce courant choréique. Il s'agit d'une danse de club qui naît dans les années 1990 des mouvements inspirés par les poses des mannequins de mode, telles qu'on peut les voir dans un magazine comme *Vogue*. On dit que ce style fut inventée par des homosexuels Noirs, habitués des discothèques new-yorkaises et qui, en prenant ces poses, pratiquaient une forme d'auto-dérision dansée. Extrêmement rare dans le hip-hop français, il est parfois moqué pour son aspect efféminé, en particulier par les breakeurs les plus jeunes. Selon une autre interprétation le vogueing viendrait de l'imitation du locking par les homosexuels. Ce style est peu répandu en France, et son appartenance à la culture hip-hop fait problème.

La *housedance*, également dénommée *house*, est un style de danse hip-hop né aux États-Unis à la fin des années 1980, issue d'une fusion entre le *jacking*, une danse de club, et des pas de hip-hop. Il arrive à Paris au milieu des années 1990, amené par des danseurs qui avaient fait le voyage aux États-Unis à la recherche de nouvelles danses. Dernier arrivé, son intégration dans le mouvement hip-hop n'est pas toujours reconnue par les danseurs les plus conservateurs.

Les pas de *house* font que le danseur doit sautiller très rapidement, de gauche à droite. On peut voir dans cette particularité l'influence des danses traditionnelles irlandaises et des claquettes. La housedance intègre également des pas de mérengué et de salsa, et comprend beaucoup de rotations du haut du corps, peu accentuées et enchaînées avec beaucoup de fluidité, le torse traçant des « huit » quasiment à l'horizontale.

Enfin, la danse hip-hop dite *new style* n'est pas un style à proprement parler. Les danseurs qui le pratiquent y intègrent des pas issus de tous les styles de danse debout, voire au-delà, du boogaloo à la salsa, en passant par des mouvements au sol, empruntés au break. C'est une danse en gestation dont les techniques sont celles des danses qu'elle associe. L'absence d'une codification stricte laisse de la place à l'interprétation individuelle. Il existe plusieurs compagnies de danse hip-hop

spécialisées dans le new style ; l'une d'elles, Soul System, organise les cours que nous avons suivi en banlieue parisienne à Aubertin. Aujourd'hui, ce style est plus proche de la danse debout que du break, ce qui justifie son classement dans le tableau ci-dessus non pas à mi-chemin mais plutôt au deux-tiers entre les deux catégories.

Nos descriptions des danses de la new school sont brèves, car nous possédons peu de renseignements. Cette situation est sans doute due aux limites de notre présence sur le terrain, mais également au fait que ces danses sont moins instituées que celles de la old school. Par exemple, nous n'avons pas remarqué de noms de pas propres à la new school ; ceux que les danseurs utilisent sont empruntés aux danses plus anciennes.

Il existe une controverse qui oppose les danseurs que nous appellerons traditionalistes et les « modernes ». Pour les premiers les danses new school ne sont pas hip-hop, alors que les seconds les pratiquent au même titre que le locking ou le smurf. Les « modernes » peuvent se spécialiser dans la housedance ou le newstyle. Ces tensions sont à la fois le signe de la structuration de l'espace de la danse hip-hop et de sa dispersion.

Qui danse quoi ?

Il y a une morphologie typique du breakeur d'une part, du smurfeur, d'autre part. Il suffit de fréquenter un peu les entraînements de hip-hop pour le constater : « Place de La Rotonde, Forum des Halles, mardi 19 décembre 2000. Une demie-douzaine de jeunes gens évoluent sur la piste en demi-cercle que forme cet espace, à l'entrée de la piscine et au pied des escaliers qui mènent aux salles de cinéma. Ils semblent avoir dans les 17 ans [nous apprendrons par la suite qu'ils en ont plutôt 25]. Je remarque l'un des plus âgés, petit de taille, très musclé, râblé, les épaules et les biceps bien développés. Il porte un pantalon de survêtement et un débardeur. Son physique d'acrobate, de danseur au sol, fait contraste avec celui d'un des autres jeunes gars, un adolescent noir longiligne, délié et gracieux, le type même du danseur debout ou du mime. »

On constate qu'il y a une tendance à la spécialisation, soit dans la danse au sol, soit dans la danse debout.

La danse au sol fait appel à des qualités de gymnaste et d'acrobate ; déplaçant le centre de gravité dans le haut du corps, elle exige qu'on y développe une grande puissance. Il faut un fort développement des muscles du torse, des bras et des épaules, un savoir technique particulier et beaucoup d'entraînement pour arriver à exécuter les figures difficiles et « contre nature » de la *breakdance*. Ce genre est plutôt pratiqué par les hommes jeunes. Selon Adil, « le break c'est des capacités physiques, il faut vraiment savoir tourner sur la tête. »

La danse debout, quant à elle, exige une grande souplesse ; il faut un bon sens du rythme, de l'improvisation et de la représentation scénique. Toujours selon Adil : « Il faut y croire, à la vague, au robot, c'est surtout de l'illusion, beaucoup de bluff. » Le centre de gravité du corps est plus bas que dans le break. Ce genre peut être préféré par les femmes et les danseurs plus âgés.

Cela dit, la distinction par âge et par sexe est loin d'être une règle. D'abord pour des raisons purement statistiques : dans ce milieu à prédominance masculine, la majorité des danseurs sont des hommes jeunes, quelque soit le genre pratiqué. Par ailleurs il

y a des femmes qui font du break[42] et nombre de danseurs qui continuent de pratiquer cette spécialité au-delà de 30 ans[43]. D'autres sont virtuoses aussi bien dans la danse debout que dans la danse au sol. Il n'en demeure pas moins que la plupart des femmes qui font de la danse hip-hop s'investissent dans la forme debout et qu'à partir d'un certain âge, l'évolution des *breakeurs* vers l'*electric boogie* semble normale. En témoigne par exemple cette phrase d'Aziz, 30 ans, danseur à Marseille : « J'arrête dans cinq ou six ans, pour des raisons physiques, ou alors je me spécialise dans la danse debout ».[44]

En outre, comme nous le disions, chacun des genres renvoie à des stérotypes sociaux, images caricaturales et extrêmes, mais qui puisent dans la réalité. Voici, tirée de nos notes d'observation d'un stage de danse debout organisé à Paris par le Centre national de la danse en 2001, l'illustration de cette opposition telle qu'elle fut donnée par Adil, l'enseignant déjà cité, à la grande joie des élèves et de l'observatrice.

« Le prof mime la différence entre le B-boy et le smurfeur. C'est très réussi et très drôle. Le B-boy marche la tête baissée et enfoncée dans les épaules, 'il regarde par terre', dit Adil tout en l'imitant, démarche balourde, chaloupée, les jambes écartées, les bras ballants ou les mains tenant les bouts d'un anorak imaginaire, puis enfoncées dans les poches, la casquette à l'envers enfoncée sur les yeux, l'expression grognon : le vrai loulou de banlieue, plutôt mal dans sa peau. Puis il fait le smurfeur. La métamorphose est saisissante. Le smurfeur se tient droit, souriant, pétillant ; il regarde le public dans les yeux, épanoui, ravi d'être en représentation. Il a un maintien de danseur. Commentaire : 'le smurf c'est la frime, on est des frimeurs, on est des clowns, on aime l'illusion, on aime les belles fringues, les gourmettes ; on regarde les gens ! Se mettre par terre ?! Ça va pas ! On va pas se salir !' Tout le monde rit de bon cœur. Par la virtuosité de son imitation, Adil fait en passant une brillante démonstration de ses propres qualités de 'frimeur' professionnel. »

Ces stéréotypes peuvent être alimentés par les danseurs eux mêmes, en particulier par l'importance qu'ils accordent à leur style vestimentaire, à la marque de leurs chaussures ou au type de couvre-chef qu'ils adoptent. On peut juger ces choix à la fois comme un signe de conformité au sein d'un même genre chorégraphique et un souci de distinction personnelle.

Le cercle, structure chorégraphique caractéristique du hip-hop

La structure chorégraphique de base de ces danses est le cercle, au centre duquel un danseur fait la démonstration de son art. Deux formes ont cours, le *freestyle* et le défi. Le freestyle est une succession d'improvisations des danseurs qui forment le cercle ; tour à tour ils s'en détachent pour entrer dans l'aire que celui-ci dessine et exécuter une courte séquence dansée. Le freestyle peut facilement se transformer en défi, à savoir une compétition honorifique entre deux danseurs ou entre deux groupes de danseurs ; ils alternent alors les passages au centre du cercle, dans une surenchère chorégraphique. Dans les deux cas, mais plus particulièrement dans le

---

[42] Dans *Faire kifer les anges*, de J.-P. Thorn (1996), Karima Khelifi, du groupe Aktuel Force, évoque les difficultés qu'elle eut pour s'imposer comme breakeuse. *Le Monde* dresse son portrait dans un article du 25 janvier 1995. *Le Cercle*, film documentaire de Franck II Louise (2001), suit Bibiche, une breakeuse originaire de Marseille, lors d'une compétition du Miami ProAm. *Le Défi*, film de fiction de Blanca Li sorti en 2001, met en scène une jeune breakeuse, amie du héros.

[43] Pour donner un point de repère, rappelons que l'âge de la retraite pour les danseurs de l'Opéra de Paris est de 40 ans pour les femmes et de 42 ans pour les hommes.

[44] Tous nos remerciements à Loïc Lafargue, qui a bien voulu nous transmettre ses notes sur l'entretien avec Aziz.

second, la chorégraphie repose sur l'échange : un dialogue agonistique dansé entre les adversaires formé par des séries d'assertions/réponses. Il est parfois complété par un jeu avec ceux qui forment le cercle. Le gagnant est désigné par acclamation des participants.

Pour Tricia Rose, spécialiste des formes culturelles afro-américaines, la danse doit s'analyser par homologie avec les autres pratiques du hip-hop. Le graf, le rap, la danse : toutes ces pratiques sont régies, selon elle, par trois principes qui ensemble forment un « style ». Ainsi, la « fluidité », la « superposition » et les « lignes de fracture »[45] tissent la trame d'un modèle d'action pour « la résistance sociale et l'affirmation de soi, un moyen pour s'affermir par le biais de la narration, en faciliter l'accumulation, l'embellissement et la transformation. Mais qui prépare également à la rupture et permet d'y prendre plaisir. » Partie intégrante selon elle d'une stratégie de « survie », le modèle facilite la « planification de la discontinuité sociale » et permet « d'utiliser cette dernière de manière créatrice » (Rose 1997 : 436-7 ; notre traduction). Rappelant que ce mouvement est né dans des quartiers socialement et physiquement dévastés, l'auteur conclut : « le style hip-hop, c'est la rénovation urbaine des Noirs. »[46]

Sans discuter ce modèle, nous le prenons ici plutôt comme un matériau ; c'est l'une des manières de caractériser le hip-hop américain, et dans lequel (comme nous le faisions remarquer précédemment) on ne distingue pas les types de danse et on considère que et les toutes les pratiques du hip-hop relèvent d'un même schéma interprétatif. L'observateur français, quant à lui, pourrait interpréter la danse au sol, très marquée par la surenchère agonistique et l'amour de la performance, comme une métaphore de la compétition sociale, à la fois fille des joutes poétiques et musicales caractéristiques de certaines sociétés africaines et méditerranéennes et de l'idéologie du *challenge* cher à l'entrepreneuriat contemporain.[47] La danse debout, tantôt robotique et mécaniste, tantôt désarticulée, tantôt fluide, est davantage marquée par l'humour que par la compétition. Cela ressort bien des descriptions d'Adil, déjà citées, et du fait que les compétitions de smurf sont moins fréquentes que celles de break. On peut comprendre la danse debout, qui doit beaucoup au mime, comme la figuration à la fois de la faiblesse du sujet et de son astuce ; comme la représentation à la fois de la brutalité des obstacles que dresse une société déshumanisée et de la prodigieuse souplesse nécessaire pour les contourner.

Ainsi, à la jonction des deux types, danse debout et danse au sol, se déploie un espace traversé par plusieurs axes sémantiques : force et faiblesse, aliénation et liberté, souplesse et rigidité, compétition et coopération, masculin et féminin, terre et ciel, gravité et légereté, discipline et dérision.

Cela donne une première esquisse d'interprétation, issue de nos observations. Pour l'heure elle est réduite, mais surtout, n'a pas été confrontée de manière systématique à celles que pourraient donner les danseurs eux-mêmes. Ce travail reste à faire. Notons tout de même qu'avec le développement d'une danse hip-hop de scène et de répertoire, ces catégories de base sont retravaillées, ce qui dessine encore une autre direction de recherche : la description et l'analyse comparées d'événements de danse hip-hop (ballets et spectacles d'une part, freestyles et compétitions d'autre

---

[45] « (..) flow, layering and ruptures in line » (Rose, 1997 : 436).

[46] " (..) hip-hop style *is* black urban renewal " (Rose, 1997 : 441)

[47] Les compétitions hip-hop s'appellent des « défis ». *Défis*, c'est également le titre d'un hebdomadaire sur la création d'entreprise que l'on trouve facilement dans les kiosques.

part), et qui s’intéresseraient, entre autres, au destin de ces termes et de ces classements. Mais cela est une autre histoire …

Dans le Bronx : une description de la *break dance*

“ Les mouvements de la *break dance* privilégient la fluidité, la superposition et les lignes de fracture. Dans le *popping* et le *locking* on agit sur les articulations de façon à casser abruptement les lignes du corps et à mettre les membres à angles droits. Cependant, ces mouvements saccadés se font de manière progressive, une articulation après l’autre, l’énergie semblant se déplacer comme un liquide du bout des doigts jusqu’aux orteils. Deux danseurs peuvent se passer l’énergie du *popping*, dans un sens puis dans l’autre, en déclenchant une nouvelle vague chaque fois qu’ils se touchent les doigts. (…) Les *breakeurs* imitent les mouvements l’un de l’autre (comme les lettrines ombrées ou étagées des graffitti), mêlant leurs corps en des formes complexes, les transformant en des entités nouvelles (à l’instar du camouflage dans le graffitti sauvage), pour revenir, une partie du corps après l’autre, à un état de détente. Les mouvements des pieds, abruptes, discontinus et cependant gracieux, déroutent l’œil, produisant ainsi un effet retard qui non seulement imite les ombrés du graffiti, mais restituent la continuité spatiale et la fluidité entre les mouvements. ”

(Rose, 1997 : 437 ; notre traduction)

Chapitre 3

La danse à l'envers

La désignation et la légitimation comme « danse » d'une des composantes du mouvement hip-hop doit beaucoup à l'action des professionnels de l'éducation, de l'action sociale et des arts du spectacle. Il faut souligner l'importance de leur travail de relecture du hip-hop au travers du prisme de la danse et du théâtre, même si une théorie de la labellisation ne suffit certes ni à expliquer le succès de l'entreprise, ni à rendre compte des actions des autres acteurs (les danseurs, les politiques, etc.) qui y ont contribué.

En matière de définition, une question à double détente se pose alors à tous ceux que l'activité intéresse : celle de la similarité et celle de la différence. En vertu de quels traits le hip-hop mérite-t-il le nom de danse ? en quoi ressemble-t-il aux autres activités qui appartiennent à cette classe ? Mais aussi : qu'est-ce qui le distingue des autres danses et le rend absolûment original ?

L'activité classificatoire —à la fois nomination et action, inextricablement— nous introduit au cœur du processus d'institutionnalisation, processus qui procède à la fois des gens du hip-hop et de ceux qui n'en sont pas. Cette activité prend appui sur la comparaison avec différents domaines, mais de manière privilégiée avec les activités qui sont consacrées comme danses de scène, à savoir le ballet classique et la danse contemporaine. On constate que c'est principalement à celles-ci que les acteurs la rapportent afin d'établir que la danse hip-hop est bien une activité théâtrale, et non pas un sport, un jeu ou une conduite rituelle, par exemple. Mais par ailleurs, la tension entre une définition en termes de danse et une définition en termes sportifs a également cours ; nous l'évoquerons plus loin.

La référence à la danse classique : les personnes et les figures

Le fait de “ tourner sur la tête ”, figure emblématique du hip hop, est un exemple de l'inversion carnavalesque du monde que le mouvement constitue (Kauffmann, 1997) et que K. Hazzard-Gordon (1990) attribuait déjà aux danses des Noirs américains. Pour un inspecteur de la Direction de la danse, au ministère de la Culture, la danse hip-hop est « une révolution technique et esthétique » qu'il faut absolûment soutenir ; et comme l'on sait, les révolutions doivent mettre le monde sens dessus dessous ! On a une inversion des pratiques de la vie quotidienne, dans l'appropriation de l'espace public notamment, mais également une inversion des conventions du ballet classique. Ce dernier est une danse de l'élévation, de la féminité, de la pureté, de la sublimation (pour certains commentateurs, il en est également ainsi de la danse contemporaine), alors que le hip-hop est une danse de l'attachement au sol, de la compétition virile, inspirée de la vie ordinaire, et dans laquelle la sexualité est affichée[48]. Chacune de ces danses appelle des stéréotypes opposés : des garçons des classes populaires, basanés et vigoureux, en vêtements de sport, d'un côté ; de l'autre, symbole d'une bourgeoisie bien-pensante, “ la danseuse éthérée, toujours habillée de blanc et dont les chastes mouvements [laissent] toutes les consciences en repos ” (Baudelaire, *in* McCarren, 1998 : 80). Les uns évoluent librement dans la rue, dans l'espace public, sous le regard des passants, les autres sont vues par un

[48] Elle n'est en tout cas pas réprimée. Felicia McCarren fait remarquer que sur scène les danseurs hip-hop ne portent pas de ceinture de danse (celle-ci enserre l'aine et le bas du dos) ; ainsi on discerne sous le survêtement la forme du sexe, ce qui est absolument tabou en danse classique et contemporaine.

public choisi qui a payé sa place au théâtre. Vaguement inquiétants mais pas très sérieux, les premiers sont les mauvais garçons des mauvais quartiers, autodidactes, amateurs, des rigolos qui tournent sur la tête. Les deuxièmes sont bien nées[49], et après une formation longue et une discipline de fer, baignent dans l'aura des stars et des institutions vénérables, exerçant un métier prestigieux à l'échelle internationale.

Dès lors que le hip-hop est accepté comme une danse, ce genre d'opposition est présent dans tous les esprits. Elle est mobilisée dans les chorégraphies. Chez les hip-hoppeurs français, la référence à la danse de répertoire, classique ou contemporaine, revient régulièrement. D'une part par la négative, par exemple pour affirmer une compétence de danseur qui se dit par différenciation d'avec la danse académique. C'est Fred Bendongué qui se définit en déclarant : « on ne fera jamais un Giselle » (*in* Thorn, 1996), faisant référence à l'œuvre fondatrice du ballet classique, créée à l'Opéra de Paris en 1841. Ou alors de manière revendicatrice, pour tenter de préserver à la fois des valeurs populaires et/ou masculines (voire machistes) et un monopole d'exercice. Ce sont les jeunes breakeurs critiquant la danse hip-hop de scène : « c'est pas du hip-hop, ça, c'est du contempo », « c'est les contemporiens ». Mais très souvent la référence est positive, au nom d'un idéal de communication, de métissage et d'ouverture aux autres. C'est ainsi que Kader Attou et Éric Mézino, danseurs du groupe Accrorap, à propos d'une de leurs créations, *Hip-hop Opéra*, disaient « vouloir forcer la porte de l'opéra, monter une œuvre du répertoire lyrique avec des danseurs classiques et hip-hop. » L'article poursuit : « Kader rêve de voir un jour la gymnique spectaculaire et les voltiges de la breakdance soutenus par un 'vrai orchestre symphonique'. (selon lui) 'Le hip-hop est une culture d'ouverture' (qui lui a permis) 'd'aller vers la danse contemporaine'. »[50] Le rêve de Kader Attou fut réalisé quatre années plus tard, en janvier 2001, à Paris, lorsque des danseurs hip-hop qui participaient à la production de l'opéra la *Chauve-souris*, de Johann Strauss, surgirent sur scène pour danser au son de l'orchestre de l'Opéra Bastille placé sous la direction d'Armin Jordan ; ils firent un tabac (notre observation ; comptes-rendus du *Monde* et de *France-Musique*).

On peut voir des exemples très clairs de ces références positives en actes, dans l'intégration au sein de spectacles hip-hop d'éléments inspirés de la danse classique.

Les spectacles

Dans les spectacles (et dans certains cours que nous avons observés), il n'est pas rare d'apercevoir au vol un danseur hip-hop qui esquisse quelques pas classiques – une des cinq positions de base, un jeté, une pirouette– à la fois pour se référer à cette discipline et pour s'en démarquer, pour la tourner en dérision et pour rappeler qu'il en fait partie. Certains danseurs hip-hop complètent leur formation en suivant des enseignements de danse classique. En guise de salutation dansées de fin de spectacle l'un des danseurs de la compagnie Choréam fait régulièrement une pirouette en cinquième position.

Il y a également de plus en plus d'exemples de collaborations entre des personnes des deux milieux : un spectacle donné à l'Acropole de Nice en 1997, où se côtoyaient danseurs hip-hop et danseurs classiques (Interview recueillie par C. Leymarie) ; la collaboration entre Farid Berki, danseur et chorégraphe hip-hop, et

[49] C'est notre vision actuelle de la danseuse classique, mais elle est récente ; comme l'on sait, au 19ème siècle les danseuses de l'Opéra, d'origine modeste et mal payées, étaient poussées par l'institution elle-même à pratiquer une forme de prostitution auprès de riches « protecteurs ». Le ballet était un divertissement conçu par et pour la bourgeoisie.

[50] Cité *in* Luc Leroux, « Opéra rap à la française », *Le Monde*, 28 juillet 1997, page 16.

Kader Belarbi, danseur étoile à l'Opéra, pour une création originale (*Libération*, 31 juillet 1999) ; des spectacles qui puisent à plusieurs sources stylistiques, hip-hop, classique et d'autres formes, qui font travailler ensemble des professionnels de plusieurs disciplines, et que nous évoquerons ci-dessous.

Il y a également des spectacles explicitement bâtis autour de cette question, qui n'est pas qu'esthétique, évidemment. On peut voir un des exemples les plus clairs, à la fois de l'opposition et de la mise en équivalence de la danse classique et du hip-hop, dans *Culture Choc*, une pièce de la compagnie Rêvolution, de Bordeaux, dont la chorégraphie est signée Anthony Egéa. Il s'agit du duo entre « une ballerine sur pointes (et) un danseur hip hop … (où) le défi prend peu à peu la forme d'un jeu »[51]. Dans cette œuvre de quinze minutes, tout oppose les deux disciplines : le sexe des danseurs, leur costume, la couleur de leur peau et de leurs vêtements ; un Africain en vêtements rouges et lâches fait face à une Japonaise en tunique bleu. Chacun évolue sur une moitié de scène bien délimitée, au son de musiques dissemblables et alternées : classique (un thème emprunté à la 3ème symphonie de Beethoven) puis musique électronique ; tempos endiablés puis apaisants. Les pas et les figures du hip-hop et de la danse classique sont déroulés successivement, les uns après les autres, dans une série de mises en correspondances structurales très didactique, la plus typée étant celle entre la pirouette sur pointes et le *headspin* du breakeur. Les danseurs se défient, puis se rapprochent peu à peu, pour enfin franchir la ligne de lumière qui les sépare. Ils s'apprivoisent, passant du stéréotype à la complexité, s'enseignant l'un l'autre les figures qui leur sont propres, et finissent par coopérer, dansant ensemble une danse métisse sur une musique et dans une scénographie unifiées. *Culture Choc* est un véritable exercice de style sur le vocabulaire choréique des deux disciplines, sur leurs similitudes et leurs différences. On voit que l'œuvre affiche fortement une posture morale, dont la portée est à la fois particulière et générale : d'une part, la danse est communion ; d'autre part, la reconnaissance de l'autre crée de nouvelles formes d'être-ensemble.

Une des choses qui nous a le plus frappés c'est la grande capacité de cette pièce à agir sur le public, ce qui produit une homologie étrange entre la structure interne de l'œuvre et celle de sa relation avec les spectateurs. Nous l'avons vu trois fois, et à chaque fois le déroulement de la soirée fut la même. Au début il y a de l'hostilité envers la ballerine : sifflets, interjections, cris et ricanements ponctuent les premières minutes du spectacle. Puis peu à peu, le rapprochement entre les deux danseurs semble déteindre sur le public, en majorité des jeunes. La curiosité l'emporte, et ils font silence, intéressés de connaître la suite. De même qu'au cours de l'œuvre les danseurs s'apprivoisent, de même ils apprivoisent progressivement les spectateurs hostiles. Les trois fois où nous avons vu cette pièce, la forte défaveur initiale fit place à la curiosité ; celle-ci se transmue à son tour en enthousiasme ; enfin, le public ému finit invariablement par faire un triomphe au spectacle de la réconciliation.[52]

Il faut également mentionner Karine Saporta, qui deux ans auparavant dans *Mister Mytho*[53] avait déjà établi des correspondances entre danses hip-hop et classique, en intégrant des pas de ballet (jetés, sauts, pirouettes) dans une danse majoritairement hip-hop et en projettant un extrait filmé du *Lac des Cygnes* alors qu'un breakeur

---

[51] Extrait de la présentation du spectacle, *Rencontres 2001, Programme*, Parc de La Villette ; page 26.

[52] Une photographie des salutations finales de ce spectacle fait la couverture d'un numéro récent du bulletin du ministère de la Jeunesse et des Sports, barré du titre « Pratiques artistiques, un espace de transformations sociales » (*Relais JS, Le journal des actrices et des acteurs de la Jeunesse et des Sports*, n° 67 décembre 2001)

[53] Production du Théâtre Jean-Vilar de Suresnes, janvier 1999.

tournait sur la tête sur la musique de Tchaïkovsky. D'autres chorégraphes, comme Montalvo et Hervieu, créent des ballets qui mêlent différents types de danse, dont la danse classique et la danse hip-hop. Il s'agit dans ces cas de chorégraphes contemporains qui opèrent par détournement, faisant ainsi le constat de la nature composite de la danse et de la culture contemporaines. Mais le savoir-faire et l'ironie qu'ils convoquent, et surtout la structure par collage de danses différentes qu'ils construisent, nous semblent se référer à la constatation tragique d'une incommunicabilité. Rien de tel, selon nous, dans *Culture Choc*, œuvre d'un chorégraphe hip-hop qui, avec une économie de moyens et une structure très simple (simpliste diraient d'aucuns), insiste sur le dialogue et la coopération, assumant sans complexes, mais non sans humour, de livrer un enseignement moral : il faut rechercher la communication, et on peut construire l'entente avec autrui. Nous en parlons ici, car cette posture nous semble caractéristique d'une certaine philosophie hip-hop, dont on décèlera d'autres manifestations ailleurs[54], et dont l'opposition danse classique/hip-hop est un emblème.

Le rapport à la danse classique, comme référence à un monde à la fois différent et semblable, a des fondements concrets. L'existence d'une codification précise, le culte de la virtuosité et de la performance physique, sont des caractéristiques communes à la danse hip-hop et à la danse classique. Elles les différencient toutes deux de la plupart des styles de danse contemporaine. D'un autre côté, l'improvisation, l'innovation et la création collective sont des traits communs à la danse hip-hop et à la danse contemporaine, et qui font que celle-ci a la capacité d'incorporer celle-là, ce que la danse classique ne saurait faire sous peine de se dissoudre. Et de fait, entre hip-hop et danse classique, les jeux de la différenciation et de la ressemblance peuvent se faire avec une certaine insouciance. Par rapport à la danse contemporaine il en va autrement, d'une part parce qu'à la différence de la danse classique, elle n'est pas définie par un système unifié de normes formelles. D'autre part, parce que c'est l'autonomie de la danse hip-hop qui est en jeu, par rapport à un genre qui est désormais dominant dans le paysage chorégraphique français. De fait, pour beaucoup d'observateurs, le hip-hop est désormais « un courant de la danse contemporaine »[55], voire « ce qu'il y a de plus contemporain dans la danse contemporaine »[56]. Parmi les danseurs hip-hop, nombreux sont ceux qui se définissent comme « danseurs tout court »[57]. À l'intérieur comme à l'extérieur du mouvement hip-hop, on se pose donc la question : l'enrichissement de la danse contemporaine qu'apporte le hip-hop se paiera-t-il par la disparition d'une des parties ?

Les outils de travail du danseur

Les oppositions entre les disciplines ont leur prolongement dans les accessoires des danseurs. À la grâce des ballerines sur pointes tendues vers le ciel, à la légereté du pied nu du danseur contemporain, s'oppose la lourdeur des chaussures de sport du danseur hip-hop qui collent au sol.

---

[54] On la voit à l'œuvre, par exemple, dans *Récital*, de la compagnie Käfig, probablement le ballet hip-hop le plus diffusé à ce jour. On y fait également référence à la communication entre des mondes sociaux différents, dans ce cas non pas par le truchement de la danse classique, mais par celui du concert, représenté par des violons et des pupitres.

[55] Catherine Bédarida, “ Toutes les cultures urbaines bivouaquent à La Villette ”, *Le Monde*, 10 octobre 1997.

[56] Philippe Mourrat, interviewé par France 2-Mezzo, le 21 novembre 2000.

[57] Par exemple, ceux qui travaillent avec la chorégraphe contemporaine Laura Scozzi (Suresnes Cités Danses, présentation-débat à la Fnac, Forum des Halles, Paris, 18 janvier 2001).

Les chaussures de sport sont la marque de fabrique de la danse hip-hop, qu'il s'agisse de danse au sol ou de danse debout. Josette Baïz, chorégraphe contemporaine, fait évoluer ses danseurs pieds nus ; ils font des figures de hip-hop mais cela leur confère une légèreté que l'on ne voit pas d'ordinaire dans cette danse[58]. Réciproquement, pourrait-on dire, les chaussures de sport peuvent permettre de se déplacer sur la pointe des pieds, mais – à l'inverse des ballerines – le danseur hip-hop doit alors garder les jambes fléchies. Ces variations techniques sont aussi des jeux sur les définitions et les catégories. Lorsqu'on les introduit s'agit-il encore de danse hip-hop ?

Les t-shirts, les survêtements, les casquettes et les chaussures, tout cela renvoie au monde du sport. Comme les gymnastes, les danseurs au sol portent des protège-poignets et des protège-coudes, et sous leurs pantalons larges, des genouillères. Avec la toque rembourrée, ces accessoires signalent la performance ; ils sont la signature du breakeur. Lorsque, dans un spectacle, un danseur arrive sur scène coiffé d'une toque, on sait que dans les moments qui suivent il tournera sur la tête. Quelque fois, à l'entraînement, le danseur peut mettre un casque afin de se protéger davantage[59]. À l'inverse, quoique rarement, on peut voir des danseurs tourner sur la tête sans protection aucune ; la performance s'en voit redoublée. Alors ? est-ce la similitude avec le sport qui définit le « vrai » hip-hop ?

Revenons à la symétrie inversée entre ces deux figures emblématiques : le tour sur la tête et les pointes. Des points de vue esthétique et technique, il y a à la fois opposition et équivalence entre la tête du hip-hoppeur et les pieds de la danseuse classique. Chacun figure un paradoxe : les pieds de la danseuse la rapprochent du ciel ; la tête du breakeur l'enracine dans la terre. Pour chacun, l'une des extrémités de leur corps est le signifiant de leur discipline. Pour le hip-hoppeur, celles-ci signifient une communauté d'appartenance à un monde dont la danse classique est la référence. Ne nous déclare-t-il pas : “ Les phases, c'est nos pointes ” ? Dans les spectacles déjà cités, en faisant évoluer en même temps la danseuse classique et le breakeur de manière inverse et symétrique, on met en scène à la fois la « révolution esthétique et technique » que constitue le hip-hop, la différence sexuelle et la distance sociale qui sépare les danseurs. Le breakeur tourne sur la tête, tandis que la ballerine s'élève sur ses pointes.

L'on pourra noter au passage que l'une et l'autre porte une attention égale à l'outil de travail qui signifie sa position : le soin apporté à son bonnet par le breakeur est comparable à celui qu'une danseuse classique apporte à ses chaussons. Le perfectionnement du bonnet du danseur hip-hop correspond à une avancée technique récente, venue d'Allemagne, liée aux acquis de l'expérience et à la spécialisation, et qui s'inspire réellement de la technique de fabrication des pointes. “ Depuis quatre ans, les breakeurs portent des 'toques' spéciales fabriquées avec des sacs en plastique achetés chez Tati que chaque danseur taille et coud à son goût. (…) plus question pour un danseur de hip-hop de se trimballer sans du fil et une aiguille dans son sac de sport. Au cas où il faudrait retoucher le scratch de fermeture par exemple. La toque est taillée dans du plastique pour que l'on glisse sur tous les types de sols, en particulier ceux qui accrochent (…). Son fond est plat pour trouver plus vite le centre de gravité quand on est sur la tête. Le tour est souvent

[58] Par exemple dans *Trafics*, pièce du Groupe Grenade, présenté à Paris aux Rencontres des cultures urbaines en novembre 2000.

[59] Nous pûmes l'observer, par exemple, lors d'un atelier organisé aux Rencontres des cultures urbaines, en novembre 2000.

recouvert de tissu tandis que l'intérieur peut être matelassé avec du coton, de l'éponge ou de la feutrine.' (..) on peut aussi lubrifier son couvre-chef avec de la cire d'abeille ou du Pliz, et que ça glisse ! " [60]

Les lieux

L'opposition entre des espaces sociaux emblématiques est devenu presque un lieu commun. De même qu'aux théâtres monumentaux des centres-villes qui accueillent la danse classique s'opposent les maisons des jeunes et les salles de quartier, de même les « banlieues pourries » où fleurit le hip-hop s'opposent aux capitales de l'art et de la culture. Comme le ballet et le théâtre au siècle dernier, la danse hip-hop est un vecteur de mobilité sociale pour des jeunes d'origine populaire ; elle les fait accéder peu à peu à d'autres pratiques et à d'autres espaces. Une des dates phares du processus d'institutionnalisation et de légitimation de la danse hip-hop est justement celle qui vit des compagnies de banlieue donner un spectacle à l'Opéra comique à Paris, en juin 1992, « lieu prestigieux » où il importait pour ses promoteurs de programmer la danse hip-hop (*Le Monde*, 24/1/95). Le spectacle s'appelait *Rapetipas*. En se référant, fut-ce de manière plaisante, à Marius Petitpa (1818-1910), chorégraphe français du Ballet impérial russe, auteur du *Lac des cygnes* et d'une trentaine d'autres œuvres, les gens du hip-hop s'inscrivaient d'emblée dans une filiation brillante, celle de la danse classique.

Aujourd'hui, les spectacles de danse hip-hop sont données lors de rencontres spécialisées en danse hip-hop (Suresnes, La Villette, etc.) mais également dans des festivals de danse et sur beaucoup de scènes généralistes reconnues : des petits théâtres, des scènes nationales, des plateaux de danse dans toute la France, des théâtres à l'étranger. S'il fallait classer les pièces selon le prestige des lieux de programmation, ce sont probablement les ballets hip-hop *Dix Versions* et *Drop It !*, produits au Théâtre National de Chaillot, à Paris respectivement en 2001 et 2002, qui peuvent prétendre au palme de la reconnaissance par l'institution théâtrale. D'autres peut-être le gagneraient si l'on comptait en nombre de représentations. Mais en tout état de cause, la reconnaissance a des limites. Comme le dit un des responsables de la compagnie Choréam : « On est toujours programmé, malheureusement, que dans des endroits où on fait des rencontres hip-hop. On n'est pas programmé au Théâtre de la Ville. On sera jamais programmé au Théâtre de la Ville. » Ce grand théâtre parisien est considéré par les connaisseurs comme le temple de la danse contemporaine. Interrogé par le journaliste qui avait recueilli ce grief, son directeur confirme : « La compagnie qui pourrait être intitulé hip-hop, qui viendra au Théâtre de la Ville, ce sera important, je pense, symboliquement. Et donc ce choix là moi il me bloque aussi d'une certaine façon, parce que ça serait pas seulement l'entrée d'une compagnie mais l'entrée d'un genre ; je suis obligatoirement et je serai dans l'avenir probablement encore plus sévère et exigeant que sur un programme normal. Là pour le moment j'ai pas trouvé la perle rare ; alors c'est vrai que je la cherche pas non plus désespérément, hein, pour le moment … mais je serais content de la rencontrer. »[61]

[60] Rosita Boisseau, " Quand le hip-hop travaille du bonnet ", *Le Monde*, 14 janvier 2000.

[61] « Mezzo l'info », émission de télévision sur France 2, 21 novembre 2000.

CHAPITRE 4

Historique

des formes d'apprentissage de la danse hip-hop

C'est peu de temps après son arrivée en France que l'on voit apparaître les premières « animations » en danse hip-hop dans des centres socio-culturels, vers 1985 semble-t-il. Cependant il est difficile de dire à quel moment se mettent en place des enseignements à proprement parler, même si on sait que le premier stage avec une visée de formation professionnelle à la danse hip-hop a lieu en 1993. Les cours se multiplient rapidement néanmoins. La demande de formations à la danse hip-hop devient si grande qu'à partir de 1997 environ les responsables de la danse au ministère de la Culture commencent de s'interroger sur l'opportunité de créer un diplôme pour ce qui constitue désormais une « pratique de masse ».

Dans ce chapitre nous passerons en revue l'évolution de l'apprentissage de la danse hip-hop en France, que l'on pourrait donc distinguer selon les quatre moments suivants : (1) l'apprentissage informel ; (2) les débuts d'un enseignement formalisé ; (3) son développement rapide, et : (4) la réglementation étatique.

Auparavant, faisons deux remarques. D'une part, il s'agit bien ici d'éléments d'un historique et non d'histoire à proprement parler. Nous n'avons pas fait d'enquête systématique sur ce point, n'avons pas vérifié toutes les informations et sommes donc loin de prétendre proposer une généalogie solidement étayée des formes de transmission de la danse hip-hop. D'autre part, l'esquisse de périodisation que nous venons de faire ressemble fort à la marche inéluctable vers la formalisation et la rationalisation des formes d'apprentissage. Or, il ne faut pas perdre de vue le fait suivant : alors qu'il y a bien un processus de formalisation à l'œuvre dans l'enseignement de la danse hip-hop, on ne cesse de noter, dans le même temps, des tendances contraires. Ainsi, alors que le succès des cours payants ne se dément pas actuellement, l'apprentissage entre pairs se maintient, voire se développe. L'idée de créer un diplôme est vivement controversée parmi les danseurs hip-hop. Et alors que le diplôme obligatoire acquiert une importance croissante sur un marché du travail de la danse en cours de transformation (Le Dantec, 1998 ; Fabre, 2001), les agents de l'État eux-mêmes, chargés de le promouvoir, cherchent aussi d'autres moyens de soutenir le développement de la danse hip-hop.

L'existence de telles situations indique une émergence originale : la constitution d'un monde professionnel sous le regard des amateurs.

1. Des débuts marqués par l'audiovisuel

La danse hip-hop est introduite en France au début des années 1980. Comme nous l'avons dit, elle connaît un grand succès auprès des garçons des classes populaires, fils d'immigrés arabes et africains pour la plupart. Pour ces premiers amateurs, il n'existe pas d'enseignement, mais des formes d'apprentissage peu formalisées : l'autodidaxie, par l'imitation de modèles filmés ; l'apprentissage entre pairs ; et enfin, très brièvement, les bribes d'un enseignement formel à la télévision.

Les films : support de l'autodidaxie et de l'apprentissage entre pairs

C'est en novembre 1982 que pour la première fois, semble-t-il, des danseurs hip-hop américains se produisent en Europe. En termes commerciaux, le spectacle du groupe Rock Steady Crew (RSC) aurait été un échec, voire un « désastre », car les New-Yorkais n'attirèrent guère le public des théâtres : les salles sont « aux trois-quart vides » et « le Tout-Paris enterra une mode avortée » (Bachmann & Basier, 1985). C'est plutôt hors scène, dans la rue à Paris, que leurs figures extraordinaires frappent l'imagination de quelques très jeunes danseurs amateurs. Ceux-ci les voient danser pour la première fois sur l'esplanade du Trocadéro et tentent de les imiter. À peu près au même moment, la découverte, dans les films américains, du break et de la club dance émerveille les jeunes spectacteurs. Les danseurs hip-hop aujourd'hui âgés de trente ans ou plus ont été inspirés par des films consacrés au hip-hop comme *Beat Street, Wild Style* et *Breakstreet 84,* ou par des films grand public comportant des séquences de danse (*Flash Dance*, *Saturday Night Fever)* sortis dans les mêmes années. Ces films ont même été la première école pour certains d'entre eux, qui ont commencé par tenter d'imiter ce qu'ils voyaient à l'écran, d'abord seuls puis entre amis, mais en dehors de tout cadre institutionnel.

Loin d'être de la simple imitation cependant, il s'agissait de découverte, de reconstitution et d'invention. Ces jeunes dansaient sans pouvoir revoir les images, car il était rare à l'époque qu'un adolescent dispose de bandes vidéo et de moyens privés de visionnage. Aujourd'hui enseignant de danse hip-hop dans l'ouest de la France, Malik raconte les conditions de son apprentissage, vers 1985, alors qu'il a environ treize ans : « (…) un mec qui s'appelait Nani, c'était un *reubeu*, c'était le seul à avoir un magnétoscope dans le quartier. Je lui, on lui a téléphoné, il l'a enregistré et fff ! On a été chez lui et on arrivait à mettre ça au ralenti, tout ça, et puis on regardait. […] Ah ouais là je me suis entraîné tout seul, y avait pas de cours de danse à l'époque. » De même, dans *Hip-hop Spirit*, film documentaire français publié en 2000, l'un des danseurs du groupe Aktuel Force évoque la sidération qu'il eut en 1983 à la vision d'une cassette rapportée des États-Unis par un ami, puis le travail de réinvention qu'il dut faire pour retrouver les mouvements : " J'ai vu le smurf, c'était trop mortel ! c'était pas normal ! je devenais fou quoi, je suis tout de suite allé dans le couloir essayer. Je me disais c'est pas possible, comment ils font ? c'est truqué ! ".

Petit à petit, à partir d'un certain degré de diffusion de ces films, l'apprentissage entre pairs se développe, renforcé par les connaissances pratiques de jeunes qui reviennent des États-Unis. Cet apprentissage autodidacte se fait dans l'espace public ou semi-public des quartiers populaires (les halls et entrées d'immeubles HLM, les trottoirs et les pelouses des cités ouvrières), dans des espaces de commerce (les dalles et les couloirs des centres commerciaux), dans des friches urbaines (un terrain vague du 18ème arrondissement à Paris, à la station de métro La Chapelle) ou au contraire, dans des lieux symboliques de la centralité et de l'urbanité (Trocadéro, Montparnasse, les Halles, à Paris ; place de l'Opéra à Lyon ; la gare Saint-Charles à Marseille). Il se fait également dans des lieux clos, comme la salle Paco Rabanne, dans des discothèques de la région parisienne comme le Globo, le Bataclan, ou la 5ème Dimension à Montreuil. Dans certains cas il passe par la représentation devant un public spectateur, adulte (dans les lieux de la centralité), mais en général, il s'agit d'une pratique communautaire de jeunes dans laquelle public et pratiquants, représentation et apprentissage, sont confondus. Plusieurs personnes filmées par Jean-Pierre Thorn (1996) ou B. Fiou et J.-P. Noury (2000) ou interrogées par Hugues Bazin (1995) ou Claudine Moïse (1999) en témoignent, pour les années 1982 à 1990

environ.

Le rôle de la télévision

Il faut également évoquer ce qui est probablement la première tentative de formalisation didactique de la danse hip-hop en France. Elle est faite à la télévision, dans *H.I.P-H.O.P.* de Sidney, sur TF1, une émission qui a marqué une grande partie de la jeunesse, qu'elle ait pratiquée le hip-hop ou non. Chaque émission durait approximativement quinze minutes et comprenait, outre des reportages, des interviews et de courts “ défis ” dansés, une séquence appellée “ La Leçon ”, dans laquelle l'animateur, parfois assisté d'un comparse, montrait comment exécuter un mouvement de danse hip-hop, *scratcher* une platine, porter un vêtement à la mode. La grande majorité de ces Leçons, très brèves, concernait la danse. Il y aurait une analyse à faire du corpus que constituent ces séquences. Notons seulement qu'elles se déroulaient toujours sur une aire délimitée par un cercle rouge et qu'elles comprenaient à la fois des indications techniques et des recommandations d'ordre moral. Celles-ci étaient données sous une forme rap, parlée-chantée, scandée, en rythme et en rimes. Sidney, interpellant ses jeunes spectateurs, les appelait « frères et sœurs », traduisant ainsi une salutation commune des Noirs américains des classes populaires.[62]

Presque toutes les personnes rencontrées âgées aujourd'hui de plus de vingt-cinq ans se souviennent avec enthousiasme de leur découverte du hip-hop par le biais de cette émission. Rachid Hamchaoui, de la compagnie Käfig, raconte : « Mon parcours, c'est comme tous les autres danseurs. En 84 j'avais onze ans, j'ai flashé sur la danse hip-hop avec l'émission de Sidney » (Rue des Usines, 1996 : 43), tout comme un autre danseur de la même compagnie, né en 1971 : « j'étais collé au poste »[63]. De même Jean, un danseur interviewé par Hugues Bazin : « j'avais quand même 8-9 ans, je regardais ça, l'émission qui passait, Hip-hop avec Sidney, bon je regardais ça, j'étais émerveillé (…) je rêvais de danser comme ça » (Bazin, 1995 : 139). Un important programmateur de danse hip-hop se souvient lui aussi de cette époque, alors qu'il travaillait dans la Drôme : « Le dimanche après-midi il y avait une espèce de vide d'adolescents sur le quartier, plutôt d'adolescents garçons, et puis à la fin de l'émission, il y avait une espèce de cataracte, ils descendaient par dizaines les cages d'escalier des HLM pour se retrouver au pied de l'immeuble et pour se montrer les phases de danse qu'ils avaient vues dans l'émission, pour les essayer, pour se critiquer, etc. »[64]. On peut noter l'extrême jeunesse de ces *aficionados* : huit, onze, treize ans.

Après quarante-sept émissions hebdomadaires en 1984 et trois début 1985, la série s'interrompit. La déception du jeune public fut à la mesure de l'enthousiasme que l'émission avait suscité. L'animateur lui-même fut déconcerté : « on ne pensait pas que ça ferait autant de mal aux jeunes, ils m'en ont voulu : 'Comment, tu t'arrêtes ? c'était notre seul truc !' Je ne pensais pas que j'étais tant le meneur de toute cette mouvance. » (Sidney, cité par Bazin, 1995 : 23). C'était une « perte de visibilité » du hip-hop, mais également la disparition d'un « lieu de référence et de reconnaissance d'une culture émergente » (*Id.* : 141).

---

[62] Nos informations proviennent du visionnage (en 2001) de la compilation d'extraits de l'émission montée par la Cinémathèque de la danse, et qui avait été projeté aux Rencontres des danses urbaines en 1996. Nous tenons à remercier ici M. Nicolas Villodre, conservateur à la Cinémathèque de la danse, pour son aide et les nombreuses informations qu'il nous a transmises.

[63] Entretien recueilli par Roberta Shapiro, janvier 2002.

[64] Tous nos remerciements à Soisik Verborg qui a bien voulu nous communiquer l'entretien (fait en mars 2002) dont cette citation est extraite.

Nous n’avons pas beaucoup d’informations sur l’enseignement de la danse hip-hop après l’arrêt de l’émission en 1985 et jusqu’en 1992. Durant cette période, l’apprentissage entre pairs a continué de se faire dans les différents lieux où se retrouvaient les jeunes : espaces publics, friches, centres sociaux, discothèques. En même temps, un enseignement de danse hip-hop commence d’apparaître, sous forme d’animations dans des centres culturels[65]. Hugues Bazin parle de cette période comme d’une phase de repli et de gestation (*Id.* : 141-42). Cela est confirmé par plusieurs témoignages de danseurs dont certains ont continué la danse hip-hop comme ils ont pu durant ces années, tandis que d’autres ont abandonné pour reprendre au début des années 1990.

2. Vers la formation professionnelle

Paradoxalement, la période de repli voit également l’amorce d’un autre type d’apprentissage : une sorte de formation professionnelle sur le tas.

En effet, c’est lors des années 1983-84 que se forment les premiers groupes et qu’on assiste à la création des premiers spectacles de danse hip-hop, sous la houlette de professionnels de l’action socio-culturelle tels que Jean Djemad et Christine Coudun à Saint-Quentin-en-Yvelines, ou de Marcel Notargiacomo dans la banlieue lyonnaise. Les premiers fondèrent le groupe Black Blanc Beur (B3), le second Traction Avant, des compagnies qui n’ont cessé d’être actives jusqu’à ce jour. D’autres groupes se sont formés à cette époque, principalement en Région parisienne, en Rhône-Alpes et dans le Nord, à l’initiative des jeunes danseurs eux-mêmes ; mais ils n’ont duré qu’un temps. Il semblerait que seul parmi les groupes fondés par des danseurs à cette époque, Aktuel Force, en Seine-Saint-Denis, soit demeuré actif de manière ininterrompue jusqu’à aujourd’hui, sous le même nom et sous la même direction, alors que d’autres ont connu des scissions, des recompositions, des changements de nom, etc. En tout état de cause, l’activité de ces groupes (souvent soutenus par les collectivités locales) fut l’occasion pour leurs membres d’interpréter, voire de concevoir, des chorégraphies, et donc auparavant de les apprendre, au cours de répétitions. Dans ces situations, il y avait certes de l’encadrement et de la formation interne, parfois dispensée par des chorégraphes contemporains invités à faire travailler les jeunes danseurs hip-hop (Moïse, 1999 : 22 ; interviews) mais vraisemblablement pas encore d’enseignement à proprement parler. Cependant, le groupe Aktuel Force, avec la fondation dès 1986 du groupe Aktuel Force Junior, aurait mis en place à cette époque un enseignement formalisé de la danse[66]. Mais comme le dit Samir Hachichi, l’un des pionniers du mouvement, pour la majorité des danseurs de l’époque l’enseignement arrive plus tard et surtout, *après* les premières productions scéniques : “ Nous avons monté notre premier spectacle (…). L’enseignement est venu dans un deuxième temps. Nous sommes les premiers à avoir découpé les mouvements de break pour les enseigner. Au départ c’était très intuitif, très spontané ” (Drac Rhône-Alpes, 1992).

Ainsi, les débuts de la danse hip-hop en France (1980-90), voient dominer l’autodidaxie et l’apprentissage entre pairs. Cependant, on assiste déjà à l’apparition d’éléments épars d’un apprentissage formalisé et d’un encadrement institutionnel : par le biais de la télévision d’une part ; au sein des groupes et compagnies de danse hip-hop d’autre part, et enfin dans le cadre d’animations organisées par les maisons de quartier ou des salles qu’elles mettent à la disposition des jeunes.

---

[65] Témoignages recueillis par Isabelle Kauffmann en 1997 et 2001 dans les Pays-de-la-Loire.
[66] Interview recueilli par Isabelle Kauffmann, février 2001.

Le hip-hop comme spectacle et le développement de l’enseignement

Après l’introduction de la danse hip-hop en France (1980-82), le premier lancement par le biais de la télévision (1984), suivi d’années de régression, mais de développement souterrain (Bazin, 1995 : 141), on assiste, à partir de 1990, au renouveau de la danse hip-hop. C’est à partir de ce moment qu’on trouve le plus aisément les traces d’un enseignement formalisé. Tout indique que ce sont des professionnels du spectacle vivant, soutenus par la puissance publique, qui organisent les premières formations à visée professionnelle de danse hip-hop. Ou peut-être est-ce la notoriété des institutions et des personnes impliquées qui explique la visibilité de ces initiatives.

Quoiqu’il en soit, il paraît clair que la puissance publique (à ses différents échelons : local, départemental, régional, national ; et sous ses différentes espèces : départements ministériels, équipements culturels, organismes para-publics, etc.) a joué un rôle décisif dans le développement d’une formation institutionnalisée à la danse hip-hop. D’une part en organisant le premier stage de formation professionnelle pour danseurs hip-hop en 1993, puis en poursuivant ce type d’action sous d’autres formes et à une variété d’échelons. D’autre part en soutenant les initiatives prises localement pour l’enseignement de la danse hip-hop auprès des jeunes. Enfin, en lançant une réflexion sur les conditions d’exercice du métier, sur la certification et sur la professionnalisation des danseurs.

Si certaines municipalités ont probablement soutenu l’encadrement de la danse hip-hop dans les années 1980, il semble que l’intervention publique pour le développement d’une transmission de la danse hip-hop sur le modèle scolaire démarre vraiment autour de 1990.

Le rôle pionnier de la région Rhône-Alpes, puis du TCD

La région Rhône-Alpes fut un précurseur dans la promotion de la danse hip-hop. En préparation à la première grande manifestation d’envergure de cette danse, les Rencontres régionales de danses urbaines à Villefranche-sur-Saône en 1992 (organisées par des établissements publics et para-publics), les jeunes danseurs furent « soutenus » et « accompagnés » par des chorégraphes professionnels (Verborg, 2001 : 29-30). Cela ressemble bien à de la formation ; mais nous n’en savons pas davantage.

Par la suite, le Théâtre contemporain de la danse (TCD) apparaît comme la première structure à organiser des stages de formation à la danse hip-hop, clairement identifiés comme tels, en 1993, avec le soutien de la Caisse des dépôts, du Fonds d’action sociale, du ministère de la Jeunesse et des Sports, et d’autres partenaires (Ménard, Rossini, 1995). Il soutint également la formation des danseurs hip-hop dans les années qui suivirent.[67] Le TCD, dont le fonctionnement était quasi intégralement subventionné par le ministère de la Culture, mena une politique active de formation des hip-hoppeurs, en la liant à la production et à la diffusion de spectacles “dans des lieux prestigieux”, avec le spectacle *Mouv’Danse hip hop* à l’Opéra comique en 1992, puis *Sobédo* au Casino de Paris deux ans après[68]. Il faut noter que c’est à la suite de la production à l’Opéra comique qu’eut lieu le premier stage du TCD. Cette politique, malgré qu’elle outrepassât quelque peu les missions du Théâtre, était soutenue par

[67] Pour un bref descriptif de cette action par ceux qui l’ont mise en oeuvre, voir : Tamet, Galloni d’Istria, 1996.

[68] Pour des comptes-rendus de ces spectacles, on peut consulter les articles du quotidien *Le Monde* : “Drôle de rap. Chorégraphies de la vie quotidienne. Mouv’Danse hip hop à l’Opéra comique », 6 juin 1992 ; et « Les danseurs “hip hop” deviennent des professionnels », 24 janvier 1995.

la tutelle.

À partir de 1998, le TCD fut remplacé par le Centre national de la danse, dont les missions étaient plus vastes, et qui prit alors la relève en matière de formation à la danse hip-hop au niveau national. Il y eut des « stages expérimentaux » de danse hip-hop en 1998, 1999 et 2000 orientés vers la formation de formateurs et comprenant, outre des ateliers hip-hop, des formations en danse contemporaine, en musique, en pédagogie, et en analyse du mouvement dansé. Les formations allaient de trente à quarante-deux heures au total. En 1998, le stage fut suivi d'un débat public aux Rencontres des cultures urbaines sur « la transmission ».

Dans les années récentes en revanche on assiste à un net désengagement du CND en matière de formation des formateurs à la danse hip-hop. Il n'y a plus eu de stage d'importance au Centre de Paris depuis 1999 mais un " entraînement " de douze heures en 2000 puis en 2001, qui n'attire plus les gens du hip-hop, mais plutôt des danseurs professionnels d'autres disciplines, presqu'exclusivement des danseuses qui souhaitent s'initier à une forme qu'elles connaissent mal. Le CND s'était donné pour but de « former les cadres de la danse hip-hop », mais de toute évidence, les stages les plus récents ne peuvent répondre à cet objectif.[69] Les danseurs hip-hop ne sollicitent plus le Centre, et celui-ci n'est pas en mesure de prendre de nouvelles initiatives. Une responsable définit ainsi la situation : « À la suite d'une concertation DMDTS et, entre autres partenaires, CND, il a été décidé d'attendre un accord entre les artistes et transmetteurs hip-hop sur leurs souhaits et sur les nécessités afférentes à cette pensée/culture artistique. Les stages expérimentaux n'ont en effet pas permis de dégager une demande claire quant aux souhaits des danseurs les ayant suivis. Quant à la mise en place de formations diplômantes ou non, les différents partenaires attendaient une production de textes des danseurs concernés qui aurait permis de prendre en compte leurs attentes en termes de formation. Le CND ne peut (et ne doit) prendre seul la décision de mettre en place des formations de formateurs, sous forme de modules ou sous quelque forme que ce soit. À ce jour, aucun texte et aucune demande ne nous sont parvenus. »[70]

Même si le CND de Lyon demeure actif, la relève semble en grande partie prise désormais par des structures décentralisées : Directions régionales d'action culturelle (DRAC), Associations départementales d'information et d'actions musicales et chorégraphiques (ADIAM) ou de développement musical (ADDM), Directions départementales de la Jeunesse et des Sports (DDJS). On peut noter par exemple qu'avec sept stages sur vingt-deux, le hip-hop est au deuxième rang, juste après la danse contemporaine qui en a dix, pour le nombre de stages organisés par l'ADIAM 91 (Essonne) durant l'année 2000-2001. L'ADIAM et la DDJS 92 (Hauts-de-Seine), dans leur " Programme d'accompagnement des pratiques amateurs et professionnelles, Défis Danse 2001 " proposent majoritairement des formations et des aides à la création orientées vers le hip-hop. De telles structures sont actives dans la formation à la danse hip-hop dans plusieurs régions de France, par exemple en Bretagne (dans les Côtes-d'Armor, l'ADDM 22) ou en Rhône-Alpes. À l'échelon des municipalités il y a également un soutien à de telles formations, probablement fort important, sans que nous ayons les moyens aujourd'hui de le mesurer.

---

[69] Entretiens et observations de Roberta Shapiro, printemps 2001.

[70] Anne-Marie Reynaud, directrice de l'Institut de pédagogie et de recherches chorégraphiques, CND ; octobre 2002, communication particulière. Insistons sur le fait que pour compléter l'analyse, il faudra recueillir des informations auprès des danseurs ayant participé à ces discussions, ainsi qu'auprès d'autres formateurs en danse hip-hop, ce que nous ferons dans une étape ultérieure.

On notera également le rôle des festivals dans le développement de la formation : pratiquement tous les festivals de hip-hop comportent des stages et des *master classes* de danse. Les Rencontres annuelles organisées par l'établissement public du Parc de La Villette sont les plus connues, mais on notera ceux de Villefranche-sur-Saône, de Montpellier, de Nantes, de Poitiers, de Strasbourg, de Marseille, etc. On remarquera la prolifération récente de cours, qui sont organisées d'une part par des compagnies de danse hip-hop, d'autre part par des écoles privées de danse qui se diversifient en proposant désormais du hip-hop. Le quotidien *Le Monde* en présente un reportage pour la première fois en octobre 1998. Enfin, depuis peu, la danse hip-hop est enseignée dans certains conservatoires et dans les établissements de l'Éducation nationale. Elle constitue un volet important des actions « Danse à l'école », et serait une option de plus en plus demandée dans les collèges. Et pour un adolescent qui s'y adonne dans un but professionnel, la pratique de la danse hip-hop ouvre depuis peu la possibilité de bénéficier des horaires aménagés proposés par certains lycées, au même titre que les danseurs classiques ou les aspirants chanteurs lyriques.

Bref, établissements scolaires, centres sociaux, maisons de la culture, associations locales, écoles de danse, salles de remise en forme, établissements publics et structures privées : un nombre croissant d'institutions de toutes sortes proposent aujourd'hui des formations en danse hip-hop, allant de l'initiation à un haut niveau. Une responsable à la DMDTS (ministère de la Culture) constate l'accroissement rapide d'une demande de formation en danse hip-hop qui passe désormais par la voie institutionnelle : « ce style de danse est devenue … a énormément pris et donc on est passé de petits groupes, d'un fonctionnement des grands frères qui prenaient en charge les petits dans les quartiers sur les pas de porte etc. à une demande sociale de masse, puisque même dans le 16ème [arrondissement] il y a du hip-hop. Dans l'Éducation nationale maintenant le jazz chute très très fort et il y a une demande sur le hip-hop. Et qui dit demande de masse dit transformation de la pratique. »[71]

Comme nous l'avons dit, nous ne pouvons dresser ici ni un historique circonstancié, ni un état des lieux du soutien public à la formation à la danse hip-hop en France. Les exemples cités visent simplement à suggérer une tendance, qui consisterait en ceci : on passe de l'absence totale de formation institutionnalisée dans les années 1980, à l'organisation de la formation professionnelle en danse hip-hop par le TCD, une instance nationale, au début des années 1990. Son effort de formation est poursuivi par le CND, puis, de cet acteur presque unique, situé à Paris, on passe à une multiplicité d'actions de formation à cette danse dans toute la France, dans une variété de structures, et soutenues par différents types d'institutions, publiques et privées, à différents niveaux. Dans ce cas, comme dans d'autres domaines de l'action publique, on peut noter le désengagement d'une instance publique centrale au bénéfice d'initiatives locales diversifiées[72].

Ainsi, il existe des formations soutenues par les municipalités, par les régions, par le ministère de la Culture, par le ministère de la Jeunesse et des Sports, par le ministère de l'Éducation nationale, et par une variété d'établissements publics et d'associations subventionnées, d'une part, et des enseignements dispensés par des écoles privées, d'autre part.

Un tel engouement pour la danse hip-hop et une telle offre d'enseignement

[71] Entretien recueilli par Roberta Shapiro, octobre 2001.

[72] Pour plus de détails sur l'action publique en faveur du hip-hop, on consultera les travaux de Loïc Lafargue (thèse de sociologie politique en cours).

produisent une situation inédite. Une danse qui était pratiquée, il n'y a pas si longtemps, par un petit nombre de personnes, semble bien être enseignée désormais à grande échelle, même si on est incapable aujourd'hui de donner des chiffres. La puissance publique, qui la soutient financièrement, estime alors que sa responsabilité est engagée et pose « la question du diplôme ».

Nous arrivons donc au deuxième aspect important de l'action publique en matière d'enseignement de la danse hip-hop et qui concerne les conditions de son exercice. Cette action est même fondamentale, car elle peut ou non contribuer à structurer un monde professionnel de la danse hip-hop dans la durée. La question du diplôme, ou plus généralement de la certification, et qui relève en France de dispositions étatiques, engage aussi, bien sûr, celle des contenus de formation, de l'organisation des cursus, du recrutement et du devenir des élèves, ainsi que du recrutement, de la formation et du devenir professionnel des formateurs.

3. La question du diplôme

Posée à la fois par des danseurs et par des représentants de la puissance publique, la question du diplôme est un enjeu de controverses dans le monde du hip-hop et l'objet de bien des doutes au sein de l'administration. Elle a fait l'objet de discussions passionnées lors de tables-rondes auxquelles nous avons assisté, aux Rencontres du Parc de La Villette en 1998 puis en 1999[73], et revient dans les interviews des danseurs comme des entrepreneurs culturels. Il s'agit de savoir s'il faut ou non, pour enseigner la danse hip-hop, être titulaire d'un diplôme ; si oui lequel et dans quelles conditions. Est-ce de la récupération ? ou plutôt une protection, autant pour les danseurs que pour leurs élèves ?

Selon une responsable à la DMDTS c'est vers 1995, lors des premières formations pour danseurs hip-hop organisées par le TCD (puis le CND) que la question du diplôme s'est posée. « (..) je pense que c'est eux la première fois qui nous ont dit : 'mais qu'est-ce que vous faites pour nous, vous voyez bien, on ne peut pas être dans la danse jazz, on n'est pas tout à fait dans la danse contemporaine'. (…) Donc ils ont été intégrés au diplôme d'État de danse jazz, mais ils ne trouvaient pas toujours vraiment leur place, parce que c'est une autre manière de transmettre ces danses. »[74] Depuis ces premières demandes, plusieurs danseurs hip-hop ont passé avec succès le diplôme d'État, soit en danse jazz, soit en danse contemporaine, d'après les informations fournies par le Centre national de la danse.

Le diplôme « c'est une vraie question » pour ce programmateur parisien, grand connaisseur de la danse hip-hop. « Parce que contrairement aux points de vue caricaturaux sur la question, c'est pas une question que les institutions ont posé d'emblée en disant on veut récupérer la danse hip-hop (..). Il y a une vraie question de loi, c'est-à-dire qu'à un moment donné, quand l'État donne des fonds publics à un organisme pour qu'il finance de la formation, il faut que cette formation soit authentifiée comme étant valable, comme étant à la hauteur, sinon on paye n'importe qui pour faire n'importe quoi. »[75] De leur côté, beaucoup de danseurs hip-hop se plaignent d'être payés pour des « animations » alors qu'ils « transmettent » les fondements d'une discipline. Être rémunéré comme enseignant plutôt que comme intervenant, ce serait voir son salaire doubler ou tripler.

[73] En revanche, il n'y avait pas de table-ronde sur ce thème aux Rencontres des années ultérieures (2000 et 2001) et aucune n'est prévue pour 2002. Mais des modules de formation (master classes, ateliers) n'ont cessé d'être proposés.

[74] Entretien recueilli par Roberta Shapiro, décembre 2001.

[75] Entretien recueilli par Soisik Verborg, mars 2002.

Interpellés par ces situations, les agents de la puissance publique (notamment au ministère de la Culture et au ministère de la Jeunesse et des Sports) commencent donc de s'interroger sur l'opportunité de créer un ou plusieurs titres pour l'enseignement de la danse hip-hop, à peu près au même moment où sont organisées les premières Rencontres nationales des danses urbaines au Parc de La Villette en 1996. C'est en 1998 que nous trouvons la première trace d'une déclaration publique du ministère de la Culture sur ce point, dont le directeur du département danse, Didier Deschamps disait, en faisant référence à la loi de 1989 sur l'enseignement de la danse : « ce qui a été établi (..) dans un certain nombre de secteurs de la danse (..) doit aussi être défini dans ce que l'on nomme la danse hip-hop », tout en précisant que « il y a des étapes avant de créer un diplôme d'État » ; celles-ci pourraient consister, par exemple, en une mise en place de « qualifications qui ne se présenteraient pas forcément sous la forme de diplôme »[76].

La référence, dans ces discussions, est le Diplôme d'État d'enseignement de la danse (DE), homologué Bac+2, dit « de niveau 3 ». Mis en place par une loi en 1989, et dans un souci de sécurité du public, le DE est obligatoire pour enseigner la danse classique, la danse contemporaine et la danse jazz dans les conservatoires et les écoles de musique. La loi prévoyait que pour d'autres types de danses (traditionnelles ou ethniques par exemple), des décrets d'application devaient être pris ultérieurement. Mais ces décrets n'ont jamais vu le jour. D'autre part, treize ans après la promulgation de la loi, les DE existants font l'objet de critiques. C'est pourquoi en mars 2001, le ministère de la Culture missionna Marc Sadaoui pour la rédaction d'un rapport sur l'enseignement de la danse, en vue d'une éventuelle réforme du diplôme d'État.

Il existe également un Brevet d'État d'animateur technicien d'éducation populaire (BEATEP) délivré par le ministère de la Jeunesse et des Sports, et qui dans certains cas, comprend des options en « danses urbaines » ou en « techniques expressives » pour la danse hip-hop. Ce Brevet est de niveau 4, équivalent du baccalauréat professionnel. Il est obligatoire, en principe, pour l'encadrement en danse hip-hop dans les institutions relevant de l'éducation populaire (maisons de quartier, centres sociaux, etc.). Mais l'engouement pour la danse hip-hop ne se démentant pas et le nombre de demandes excédant largement celui des animateurs diplômés, les employeurs doivent souvent trouver d'autres solutions pour proposer l'activité tout en respectant la légalité. En clair, beaucoup de danseurs hip-hop donnent des cours sans avoir de titre. Par ailleurs, le système des brevets du ministère de la Jeunesse et des Sports est également en train d'être réformé.

Faut-il exiger un diplôme des enseignants ? Faut-il créer un Diplôme d'État de danse hip-hop ? Faut-il l'harmoniser avec le BEATEP ? Faut-il généraliser ces derniers ? Si oui, avec quels contenus ? avec quel type de cursus et d'évaluation ? avec quels modes d'enseignement ? Ces questions, et toutes celles qui leur sont liées, mettent à la fois les danseurs et l'administration devant des contradictions qui semblent aujourd'hui inextricables.

Nous ne pouvons exposer dans le détail ici toutes les difficultés que ces questions soulèvent, ce qui dépasserait le cadre du présent rapport. Mais tentons d'évoquer rapidement les enjeux de la discussion.

---

[76] *La transmission en danse urbaine*, Parc de La Villette, Rencontres des Cultures urbaines 1998 ; transcription de la table-ronde du jeudi 29 octobre, 14h-17h ; page 8-9. Tous nos remerciements à Marie-France Ponczner, chef de projet déléguée au Parc, qui a bien voulu nous transmettre ces documents.

Un diplôme de danse hip-hop pour protéger un marché ?

Le programmateur que nous avons déjà cité souligne les contradictions que l'éventualité d'un diplôme pose à tous les acteurs : « Et puis il y a des gens du hip-hop, ils viennent nous dire : 'ouais qu'est-ce que c'est là-bas, au Gymnasium, ils ont ouvert un cours de hip-hop, ils ont pas le droit'. Alors attendez, s'il y a un droit, alors il faut l'écrire. 'Ah non, non il faut pas écrire un droit !' Alors le Gymnasium, il fait ce qu'il veut. On est dans ce nœud de contradictions. (…) Dans la pratique ce sera vécu par les gens du hip-hop, comme la récupération, l'enfermement, l'emprisonnement du mouvement. Et ce sera fait par les institutions (…) par obligation, pas par conviction, voilà. (..) Le ministère et le CND (…) on pourrait leur dire, il y a pas de diplôme d'État une bonne fois pour toutes et on pourrait leur foutre la paix avec ça, mais ils seraient contents, contents ! »

Du point de vue des danseurs hip-hop, la création d'un diplôme obligatoire risque évidemment de ne convenir qu'à une partie d'entre eux. S'il voyait le jour, il contribuerait certes à la création d'un sous-marché du travail protégé, mais tout en augmentant le prix d'entrée sur ce marché. Certes, il devrait tirer les salaires vers le haut, inscrire les danseurs dans une convention collective et ouvrir sur des garanties d'emploi et de carrière. Mais avec l'apparition de la distinction entre diplômés et non diplômés, puis entre titulaires de différents types de titres (BEATEP, DE, etc.), il contribuerait à creuser le fossé entre catégories de danseurs et menacerait les fondements de la cohésion communautaire. De plus, le nouveau sous-marché ne serait pas protégé de ceux que l'on croit, car le prix d'entrée ne serait pas seulement augmenté mais sa nature modifiée : les danseurs hip-hop d'origine populaire, en majorité des hommes, risqueraient d'être perdants face à des danseurs formés dans l'institution et issus des classes moyennes. Ces derniers n'auraient alors qu'à obtenir quelques unités de valeur supplémentaires pour être titulaires d'un DE de danse hip-hop, là où beaucoup de danseurs hip-hop ayant appris sur le tas peineraient à remplir les obligations scolaires nécessaires à l'obtention d'un diplôme. On peut également prévoir une féminisation du recrutement, car le DE attire de manière privilégiée les jeunes femmes (Fabre, 2001). Le résultat pourrait être à la fois de faire disparaître une voie d'ascension sociale, de marginaliser ceux-là même qui ont développé cette danse, et de minorer l'esthétique dont ils sont porteurs. De fait, certains danseurs hip-hop estiment qu'un diplôme contribuerait à « homogénéiser les styles ».

Quant aux représentants de l'institution publique, ils sont bien conscients de ces craintes, qui les confrontent à une série de difficultés. Créer un diplôme d'État pour la danse hip-hop[77] en reproduisant le référentiel existant pourrait revenir en effet à exclure de l'enseignement de haut niveau une bonne partie des pratiquants actuels au bénéfice d'enseignants venus des disciplines chorégraphiques académiques ou du sport. En revanche, créer un DE hip-hop au référentiel spécifique ferait déroger au principe de l'égalité devant la loi. Mais encore, engager une refonte de tous les DE dans un souci d'égalité et pour tenir compte de l'arrivée des populations nouvelles risquerait de déstabiliser le fonctionnement de l'ensemble des marchés du travail de la formation en danse.

« Derrière, si vous voulez, il y a plusieurs enjeux : l'enjeu juridique, l'enjeu artistique et culturel ; mais c'est aussi une question patrimoniale, et puis c'est un enjeu

[77] À noter qu'il s'agira dans ce cas de légiférer, non seulement pour la danse hip-hop, mais également pour les danses de salon et les danses traditionnelles.

commercial très, très fort, parce que c'est vraiment des danses qui se développent ; en même temps c'est le problème de la liberté : doit-on réglementer ? C'est pas sûr. » (Une responsable à la DMDTS**)**

C'est dans ce cadre que le ministère de la Culture a engagé une réflexion sur le front du hip-hop d'une part, sur celui de l'enseignement de la danse en général d'autre part.

Vers une réforme générale de la certification des enseignants de danse ?

La réflexion globale sur l'enseignement de la danse devra prendre appui sur le rapport Sadaoui, récemment publié, que nous avons évoqué ci-dessus chapitre 3. Le rapport a pour objectif de faire le point sur « la qualification des enseignants et la formation et le devenir des danseurs professionnels » toutes disciplines confondues, douze ans après la création des Diplômes d'État d'enseignement de la danse. Il passe en revue des aspects de l'enseignement de la danse classique, de la danse contemporaine et de la danse jazz, tout en se penchant sur la nécessité d' « adapter le dispositif à la diversité croissante des formes de danse », et dont le hip-hop constitue l'exemple le plus visible.

L'un des scénarios proposés dans le rapport Sadaoui retient l'attention. Il s'agirait de faire une réforme globale du DE, en distinguant clairement la compétence à encadrer une activité physique de la compétence artistique. Dans ce cas, l'obligation du diplôme ne concernerait que la première, à savoir celle qui met en jeu la sécurité et l'intégrité physique des personnes, alors que la certification de la qualité artistique relèverait d'autres dispositions. On conçoit qu'une solution de ce type pourrait fort bien permettre une intégration de la danse hip-hop dans le dispositif. Mais à l'évidence, une telle option non seulement perturberait l'organisation actuelle des danses institutionnalisées, mais introduirait pour elles une incertitude accrue dans la détermination de la qualité artistique. Cela pourrait porter atteinte aux normes qui définissent la qualité et la spécificité esthétiques de ces danses, avec des effets imprévisibles sur leurs modes d'organisation, de production et de diffusion. Cela mettrait également sur le même plan des danses qui reposent depuis longtemps sur une palette d'institutions reconnues pour l'établissement de ces normes (telles que les conservatoires et les concours) et des danses comme le hip-hop qui auraient, éventuellement, à les construire.

Le ministère de la Culture et la formation à la danse hip-hop

Par ailleurs, le ministère de la Culture a engagé la discussion avec les danseurs hip-hop sur l'éventualité de la création d'un diplôme dans leur discipline.

Faisant suite aux stages organisés par le CND en 1998 et 1999, la DMDTS, le CND et le Parc de La Villette organisaient un séminaire sur « La formation en danse hip-hop » les 7 et 8 octobre 1999 à Paris. Le séminaire rassemblait des représentants de la DMDTS et du CND[78] ainsi qu'une dizaine « de danseurs et chorégraphes repérés comme 'aînés' dans le milieu de la danse hip-hop »[79]. L'administration avait fait appel à des danseurs connus dans le monde hip-hop, tout en tentant de respecter une répartition égalitaire par région, par genre (sol ou debout), par sexe et par génération. Le séminaire comprenait quatre ateliers : l'un portait sur les « contenus fondamentaux de la danse hip-hop », l'autre sur les « méthodes pédagogiques »

---

[78] Selon le p.v. qui nous a été transmis : Geneviève Meley et deux autres personnes pour la DMDTS, Anne-Marie Reynaud pour le CND.

[79] Selon le p.v. qui nous a été transmis : Sébastien Lefrançois, Farid Berki, Maryse Myrtil, Mourad Merzouki, Samir Hachichi, Franck II Louise, Max-Laure Bourjolly, Junior, Gabin Nuissier, et Huyen Manotte.

pour sa transmission, le troisième sur les « critères d'évaluation de la compétence » et le dernier sur « les types de collaboration ». Il a donné lieu à un compte-rendu public lors d'une des tables-rondes des Rencontres des cultures urbaines au Parc de La Villette le 9 novembre 1999, ainsi qu'à un court document de synthèse qui indique, entre autres, à quel point les pouvoirs publics prennent la question au sérieux : « La danse hip-hop a pris depuis quelques années une place importante dans le paysage culturel français et européen, au sein de l'ensemble des expressions de cultures urbaines. Elle apparaît comme un acte de prise de parole et d'invention de modes spécifiques d'expression. Le ministère de la Culture et de la Communication, pour sa part, reconnaît les richesses artistiques de cette nouvelle expression chorégraphique et soutien les formes émergentes de création et de transmission et s'efforce de répondre à la demande de reconnaissance et de statut de ses artistes. Par ailleurs, la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles est régulièrement saisie par les conseillers pour la musique et la danse des Directions régionales des affaires culturelles, les associations départementales de musique et de danse et les acteurs de terrain du manque de formateurs en danse hip-hop, des risques que présentent les pratiques actuelles menées sans repères précis de compétences artistiques et pédagogiques ainsi que des lacunes de la réglementation en ce domaine. (…) Il est donc temps de poser maintenant pour la danse hip-hop le principe d'une formation qualifiante ou diplômante, dont le caractère obligatoire reste à déterminer, qui donnerait aux enseignants un statut issu du ministère de la Culture qu'ils ne peuvent avoir aujourd'hui. »[80]

Dans la continuité de ce séminaire, et avec à peu près les mêmes personnes, semble-t-il, fut constitué un « groupe de travail sur les contenus de formation », qui devait se réunir tous les mois durant l'année 2000 en vue de poursuivre la réflexion et de faire des propositions sur une « formation qualifiante ou diplômante » pour la danse hip-hop. Ce groupe se réunit à Paris et à Lyon, mais on a peu de traces écrites de ses travaux. La dernière réunion dont nous ayons connaissance se tint en juin 2000 à Lyon. Il y eut également un deuxième groupe de travail constitué uniquement de membres d'institutions publiques, chargé de faire un état des lieux et des propositions en matière de formation ; la dernière trace que nous en ayons remonte à janvier 2001. Actuellement, ces groupes ne se réunissent plus.

Dans les quelques documents relatifs à ces réunions que nous avons pu consulter, on peut lire des réflexions d'une part sur les contenus de formation, d'autre part sur les modalités de sa mise en œuvre. Mais au moment où nous écrivons, il ne semble pas qu'une proposition nettement définie ait émergée, que ce soit de la part des participants aux groupes de travail ou de la part des ministères de tutelle.

Ainsi, après une période durant laquelle elle suscita un travail de réflexion important, parfois enthousiaste, la question de la formation et de son éventuelle réglementation reste désormais en suspens.

Pourquoi a-t-on interrompu les réunions des groupes de travail ? D'après les responsables de la DMDTS, il fallait d'une part faire le point sur l'enseignement de la danse dans son ensemble, et attendre les conclusions du rapport Sadaoui, d'autre part mieux analyser le rôle du ministère lui-même dans les développements de la danse hip-hop. Le ministère ne doit-il pas mieux soutenir la création et la diffusion, et

80 « Formation en danse hip-hop. Synthèse du séminaire des 7 et 8 octobre 1999 et perspectives de travail pour l'année 2000 », 8 pages, non daté ; page 1.

donc favoriser le développement de débouchés professionnels pour les danseurs hip-hop avant de réglementer en matière de formation ? Doit-il agir aujourd'hui ou attendre de voir l'évolution de la danse hip-hop ? Celle-ci se fondra-t-elle dans la danse contemporaine ou maintiendra-t-elle sa spécificité ? Le versant sportif de la danse hip-hop s'imposera-t-il ? Voilà quelques unes des questions qui, selon leurs dires, conduisent les responsables de la DMDTS à sursoeir à toute nouvelle action.[81]

Mais ils expliquent également cette situation en faisant l'analyse suivante : « tant que les danseurs hip-hop ne se sont pas rassemblés dans un mouvement collectif qui les représente, c'est très difficile pour nous. Un mouvement ou deux, parce qu'en danse classique on en a plusieurs, c'est pas le problème, mais qu'ils soient représentés. Tant qu'on a que des individus, (…) tant que la profession elle même ne s'est pas organisée pour dire et ben voilà, nous sommes représentatifs et n'a pas fait le chemin de se mettre d'accord, c'est très difficile pour nous (…) ».

Un danseur lyonnais, 32 ans, qui fut membre du groupe de travail, corrobore : « les danseurs, les protagonistes du hip-hop ils n'arrivaient pas à se retrouver autour d'une table, chacun c'était moi j'ai inventé le hip-hop, moi j'ai fait ci, moi j'ai fait ça, donc on n'arrivait pas à se mettre d'accord, donc forcément tout s'est cassé la gueule et on n'a jamais pu mettre en place vraiment le DE, et je crois effectivement que la raison c'était parce que c'était trop tôt.»[82]

On trouve également un écho à ces propos chez des danseurs qui n'ont pas participé aux travaux du ministère. Pour Adil, formateur au CND, « je suis plutôt contre le diplôme ; mais on est pas d'accord entre nous ». Selon Akram, animateur en danse hip-hop dans un équipement socio-culturel : « de toute façon, on sera toujours guidés, il faut voir la réalité en face. Je veux dire… à part si vraiment on monte une grosse structure entre danseurs (…) on est obligés d'être guidés ; bon, si vraiment on se défonce, si vraiment on est soudés, tous soudés, là on pourra faire quelque chose. » De même, parlant des institutions publiques, sa collègue Djamila s'insurge : « Il faut pas laisser ces gens prendre le pouvoir, il faut que, nous, les danseurs, on crée une force hip-hop. Mais là il y a trop de gens qui travaillent, qui pensent à notre place. »[83] De même, Aziz, danseur marseillais, accorde un faible crédit aux critiques émises par les danseurs hip-hop, au motif qu'ils ne se donnent pas les moyens d'exercer eux-mêmes un contrôle sur la circulation du produit de leur travail : « l'ancien, il en veut à l'institution ; et certains jeunes répètent ce discours, ils disent que les gens qui sélectionnent [à savoir : les programmateurs], ils sont pas du hip-hop ; c'est vrai, mais c'est parce que les gens du hip-hop ne sont pas structurés. »[84]

En constatant pour le regretter l'inorganisation des danseurs hip-hop, les responsables de la DMDTS soulèvent une question de fond. Quelles sont les conditions d'un échange entre le milieu hip-hop et les institutions ? Et dans quel but ? En confirmant ce constat, les danseurs s'interrogent à leur tour : les danseurs hip-hop existent-ils en tant que groupe ?

Pour le ministère de la culture, il s'agit à l'évidence de favoriser l'organisation et la

---

[81] Pour compléter cette présentation, il aurait fallu pouvoir inclure des informations sur la réforme des Brevets d'animateur et sur l'état de la réflexion au sein du ministère de la Jeunesse et des Sports concernant l'enseignement de la danse hip-hop. Et ce d'autant plus qu'il est prévu d'harmoniser les actions, en vertu du protocole d'accord signé en octobre 2001 entre les deux ministères, portant sur les pratiques artistiques, la culture et l'éducation populaire.

[82] Entretien recueilli par Soisik Verborg, avril 2002.

[83] Citations extraites d'entretiens recueillis à Grenoble en novembre 2000 par Soisik Verborg et Baptiste Giraud..

[84] Entretien réalisé par Loïc Lafargue, novembre 2000.

représentation du milieu, et pour cela, d'encourager l'émergence d'élites capables d'impulser une action collective et de négocier la constitution d'une profession entendue comme seul groupe dépositaire de la légitimité d'exercer son activité[85]. Les membres du ministère font porter la clarification de la question du diplôme sur le degré d'organisation des danseurs eux-mêmes. S'il n'y a pas de parole commune des gens du hip-hop, pas de représentation et pas d'acteur collectif légitime, s'ils « ne sont pas d'accord entre eux », la tutelle se retrouve sans interlocuteur mandaté auquel elle pourrait déléguer la définition des critères de l'institutionnalisation de la formation, sans groupe avec lequel elle pourrait la négocier. Quant aux danseurs, ils n'ont pas constitué d'organisation en vue d'une action collective de ce type. Dans ce cas, le jeu ordinaire du partenariat social à la française ne peut pas fonctionner.

Aujourd'hui, c'est le silence sur cette question, que ce soit du côté du ministère ou du côté des danseurs hip-hop. Désengagement du CND en matière de formation, suspension des discussions entre la DMDTS et les gens du hip-hop, attentisme sur le front du diplôme : passées les premières mobilisations, on constate aujourd'hui l'absence d'échanges entre les danseurs et les grandes institutions publiques nationales de la danse.

5. Pour conclure ce chapitre

En conclusion de ce bref historique des formes d'apprentissage de la danse hip-hop et de l'évocation de ses possibilités d'évolution, on peut relever plusieurs points.

Le développement de la danse hip-hop en France a été rendu possible par les moyens audio-visuels ; l'émission de télévision de Sidney a été déterminante, elle a « vraiment lancé » la danse hip-hop en France en 1984, comme le disait M.-C. Vernay, critique de danse au journal *Libération*. Les apprentissages des premiers danseurs devaient beaucoup à l'observation de séquences filmées : vidéos-cassettes, enregistrements de télévision, films de danse, etc., qui circulaient par les réseaux d'amitié.

Pendant un temps, l'autodidaxie et l'apprentissage entre pairs ont été les seuls modes d'apprentissage ; on voit poindre les éléments d'un enseignement formel vers la fin des années 1980 ; quelques années plus tard, les pouvoirs publics auront mis en place des formes instituées d'encadrement pour la transmission de ce qui est désormais une « pratique de masse ». Il n'empêche que l'enseignement institutionnalisé ne cesse de coexister avec l'autodidaxie et l'homodidaxie ; celles-ci continuent d'être des modes importants d'apprentissage, comme on pourra s'en persuader à la lecture du chapitre 7 ci-dessous.

Les premiers danseurs, autodidactes, étaient extrêmement jeunes ; il s'agissait de garçons, enfants et adolescents, en grande majorité issus de l'immigration populaire, arabe et africaine en particulier. Vingt ans après, la population des apprentis danseurs est à la fois bien plus vaste et plus variée ; elle comprend désormais des adolescents et de jeunes adultes, des jeunes filles en nombre croissant, des personnes issues des classes moyennes et supérieures, et depuis peu, des danseurs professionnels de formation académique qui cherchent, à travers la danse hip-hop, à étendre leur répertoire gestuel.

Il y a émergence de populations d'élèves d'une part, d'enseignants d'autres part, dont il faudrait évaluer le nombre. Les enseignants sont directement concernés par l'éventualité d'une institutionnalisation accrue de la formation, et donc d'un espace

[85] Voir Dubar et Tripier, 1998.

d’insertion professionnelle, d’emploi et de carrière.

Ce fait est à mettre en rapport avec l’importance que ces derniers accordent à la formation ; celle-ci s’exprime par souci de la *transmission*, et qui nous a frappé tout particulièrement chez les danseurs hip-hop. Ce mot est souvent utilisé de préférence à formation ou à enseignement, et il est constamment référé à la terminologie et à la généalogie des formes dansées. À travers ce mot, l’ancrage et la continuité de sa propre identité sociale (comme danseur, comme enseignant, comme membre d’une communauté hip-hop) sont référés à une ascendance et à une descendance, à un groupe mais aussi à tout un monde social, à un ensemble de manières de faire et de penser. C’est la volonté de durer qui inspire l’intérêt passionné pour les origines de la danse hip-hop, son vocabulaire, son histoire, et les conditions de sa transmission.[86] Chez nombre de danseurs hip-hop, elle inspire une réflexion pédagogique qui est en train de se construire, quelque part à mi-chemin entre la transmission intuitive des débuts et l’application au hip-hop des méthodes établies d’apprentissage.[87] Dans la suite de notre recherche, il nous faudra interroger ce travail plus avant.

Le développement de la danse hip-hop est à la fois un bienfait pour le groupe des premiers pratiquants et une menace pour leur intégrité comme groupe. Aux enseignants actuellement reconnus, les « anciens » âgés d’une trentaine d’années ou plus, il a assuré une insertion professionnelle, une reconnaissance sociale et artistique. Aujourd’hui ils font face à la concurrence qui commence d’émerger (les centres de gymnastique ou de mise en forme, les écoles de danse contemporaine ou jazz qui dispensent des cours de hip-hop) sur la base d’une légitimité qu’ils ont puisé pour une grande part dans la communauté hip-hop. Le déséquilbre entre offre et demande est telle (au bénéfice de l’offre de formation), et les hésitations des institutions publiques si grandes, qu’ils n’ont probablement pas, dans l’immédiat, de souci à se faire. Mais pour peu que l’offre d’enseignement ne devienne pléthorique et que les tutelles ne veuillent la contrôler de plus près, alors ces enseignants seront mis devant un dilemme. Quel type de compétences et de légitimité devront-ils mobiliser pour s’assurer la maîtrise du marché de la transmission ? Pour asseoir leur identité sociale ? Celles venues du mouvement hip-hop et reconnues par les pairs ? ou celles issues d’une formation institutionnalisée sur le modèle de la danse savante et des métiers du spectacle ?

Du point de vue des institutions culturelles, publiques et privées, la danse hip-hop est à la fois une manne et un casse-tête. C’est un formidable « carburant » de la jeunesse, à la fois social et artistique ; cela dynamise la vie associative, remplit les théâtres, renouvelle la danse contemporaine et crée des emplois. Ce dernier point pose néanmoins l’épineuse question du diplôme obligatoire. Ses promoteurs définissent eux-mêmes les écueils entre lesquels ils devront naviguer : à la fois soutenir la danse hip-hop sans la couper de ses sources d’inspiration et professionnaliser les danseurs sans leur ménager un régime de faveur. Devront-ils pratiquer une discrimination positive en faveur d’enfants d’immigrés souvent en marge du système scolaire, afin de leur faciliter un accès au diplôme ? Ou bien, pour ne pas risquer de dévaloriser le diplôme et desservir ainsi ses titulaires, maintenir une stricte égalité entre tous les modes de certification pour l’enseignement de la

[86] « Ce qui est important dans le hip-hop, c'est de durer.(…) Si tu fais des choses pour les garder pour toi-même, ce n'est pas intéressant, c'est pas le hip-hop. Le hip-hop, c'est ‘tu donnes la main à celui qui est derrière'. On veut pas garder nos acquis et ne pas les transmettre, sinon ça amène à l'extinction du hip-hop. » (Xavier Plutus, danseur d’Aktuel Force, dans : Vincent Fagot, « L'hip-hopée du Klan X », *Le Monde*, 2 août 2002.)

[87] Nos remerciements à Anne Minot d’avoir attiré notre attention sur l’importance de ce point.

danse ?

Enfin, l’importante diffusion de la danse hip-hop et le développement de son enseignement formalisé sont liés à une situation propre à la France, à savoir : l’existence durable de collectifs de danseurs, sous forme de compagnies, et la production ininterrompue depuis maintenant vingt ans de ballets hip-hop. Ainsi, et il faut le souligner, le développement de l’enseignement a suivi, puis a accompagné, celui des spectacles hip-hop et des compagnies. Il a été soutenu par les professionnels du spectacle vivant et les institutions publiques. On peut noter, a contrario, qu’il n’existe pas à ce jour d’enseignement pour la danse hip-hop de compétition, forme qui a été jusqu’ici moins institutionnalisée et moins soutenue par les pouvoirs publics que la danse hip-hop de répertoire. Ainsi, on peut interpréter les succès de cette dernière comme le produit réussi d’une alliance de classes, et ses limites, comme celui des limites de cette alliance, placée, on ne peut l’oublier, sous l’ombre de la domination, tant artistique que sociale.

* * *

Dans les chapitres qui suivent, nous présentons nos observations des deux principales situations d’apprentissage de la danse hip-hop qui ont cours aujourd’hui : le cours et l’entraînement. Les chapitres 5 et 6 concernent les *cours payants*, organisés sur le modèle scolaire. Dans le chapitre 7 nous présenterons les *entraînements*, *gratuits,* et qui empruntent au modèle sportif.

Le rôle du voyage. En France, en Europe, aux U.S.A.

Les voyages et déplacements sont des moments importants de socialisation : au mouvement hip-hop, au monde de la danse, à celui de la compétition.

Les danseurs évoquent deux formes de séjour aux États-Unis. D'une part, les voyages que l'on appellera « initiatiques ». Il s'agit de la découverte des quartiers qui furent le foyer du hip-hop, notamment le Bronx à New York. D'autre part, les trajets assez réguliers dans le but de participer ou d'assister à un championnat de danse hip-hop.

Le voyage initiatique est défini par ceux qui nous en ont parlé comme un parcours personnel d'apprentissage de la danse. Au cours des années 1980, des danseurs français ont fait le voyage aux États-Unis pour étudier les bases de la danse hip-hop auprès des fondateurs eux-mêmes. D'autres le font aujourd'hui. Cette démarche signale que le danseur décide de se consacrer à la danse et est liée à la formalisation esthétique de la danse.

C'est l'occasion pour certains de nouer des relations d'amitié et de réaffirmer leur appartenance au mouvement hip-hop. C'est l'occasion de découvrir de nouveaux styles, comme ce fut le cas pour la housedance. D'autres reviennent déçus de découvrir le faible statut des danseurs hip-hop aux États-Unis. La plupart font le voyage par leurs propres moyens, mais certains danseurs ont bénéficié de bourses pour se former auprès des maîtres de la danse contemporaine américaine (voir par exemple le récit de Samir Hachichi dans DRAC Rhône-Alpes, 1992).

Les *battles* sont encore une occasion de partir à la rencontre d'autres danseurs, d'autres styles et d'autres modes d'organisation. C'est un agenda régulier qui ponctue les discussions, voire la vie des *B-Boys* et des *B-Girls*. La plupart des battles ont lieu aux États-Unis. Un rendez-vous annuel incontournable, le Battle Of The Year (BOTY), se déroule en Allemagne, où le hip-hop de compétition est très développé. Le BOTY rassemble des représentants de différents pays, générant ainsi des Battles Of The Year nationaux, que l'on pourrait peut-être qualifier de pré-sélections nationales. Les quelques rendez-vous français sont aussi source de déplacements (Montpellier, Rennes, Grenoble, Paris). À noter que le prix attribué au gagnant peut être un voyage aux Etats-Unis justement.

Il faut également mentionner les tournées des danseurs hip-hop qui font partie d'une compagnie. Les compagnies françaises pionnières (Black, Blanc, Beur ; Traction Avant ; Aktuel Force) ont une renommée européenne grâce aux tournées qu'elles ont pu faire. Aujourd'hui, des groupes fondés au début des années 1990 partent également à l'étranger (Choréam, Käfig, Trafic de Styles, Melting Spot, par exemple), en tournée en Europe, en Amérique, en Afrique, en Chine, au Japon. Les danseurs qui collaborent avec des chorégraphes contemporains ont eux aussi l'occasion de faire des tournées hors de France.

D'une manière générale, le voyage à l'étranger est un investissement personnel qui est la marque de l'engagement de l'intéressé dans la danse hip-hop.

CHAPITRE 5

Présentation des cours de danse hip-hop

Nous distinguons deux formes principales de transmission de la danse hip-hop : l'apprentisssage entre pairs d'une part, la relation enseignant-enseigné d'autre part. L'apprentissage entre pairs connaît désormais un certain degré d'institutionnalisation sous la forme de l'*entraînement*, inspiré du modèle sportif ; la deuxième est un *cours* sur le modèle scolaire. L'entraînement est gratuit, le cours est payant. On remarque surtout des garçons et des jeunes hommes dans le premier cas, surtout des filles et des jeunes femmes dans le second. Nous parlerons de l'apprentissage entre pairs plus loin et consacrerons le présent chapitre et le suivant au cours payants de danse hip-hop.

1. Les différents types de cours

On trouve deux types de cours : l'enseignement en salle polyvalente d'une part, en studio de danse d'autre part. Dans le premier cas, il s'agit en général de cours donnés sous l'égide d'une compagnie de danse hip-hop, par le biais de l'association 1901 qu'elle a constituée, dans une salle prêtée ou louée pour une somme modique par une municipalité. Dans le deuxième cas, il s'agit d'écoles privées de danse généralistes déjà établies, sous forme d'association ou de SARL, et qui ajoutent le hip-hop à leur offre de cours de danse.

Voici des extraits de notes de terrain concernant ces deux cas de figure :

• 1er modèle : L'association et la salle polyvalente

Le cours a lieu dans une salle municipale polyvalente, dans un centre socio-culturel. (…) Dans cette cité HLM un peu triste de la banlieue parisienne, l'ambiance est chaleureuse, des groupes de jeunes discutent à côté de la salle. C'est le tutoiement tout de suite. Le cours commence souvent en retard parce que l'un des professeurs règle les paiements et les inscriptions et parle avec des élèves avant le cours. Dans la cour de la cité, des enfants jouent au foot dans le terrain à côté.. (Note FM)

• 2ème modèle : L'école de danse : les studios

Au **c**entre Jazz Entertainment !, à Paris, l'accueil est très organisé mais souvent peu chaleureux. Je téléphone au centre deux heures avant le cours pour vérifier que le cours de Gabriel aura bien lieu ce soir, mais quand j'arrive on me dit que c'est annulé. Quand son cours a été annulé à l'institut Koundé, la semaine d'avant ils s'excusaient et m'ont tout de suite proposé un cours de danse africaine, de percussion, etc. Au centre Jazz Entertainment !., rien de tout cela : distance entre l'accueil et la clientèle, et entre le centre et le prof.

Les cours s'insèrent dans des espaces et des heures bornés d'un studio de danse. On voit d'autres cours de danse et d'autres danseurs. Souvent l'accueil n'a vraiment pas de relation avec l'enseignement. **À** l'institut Koundé (13 mars) j'arrive en retard pour le cours de Gabriel (Hip-hop Débutant) parce qu'il y a trop de monde à l'accueil et la femme (Blanche) et l'homme (Noir) qui y travaillent ne disent pas dans quel studio, etc., je dois aller. Il y a aussi trop de monde dans le vestiaire. Mais le cours d'Amiel est bien organisé, il n'y pas trop de monde, etc. (Note FM*)*

Dans le présent chapitre, nous présentons nos observations des cours payants de danse hip-

hop à Ville-d'Ouest[88] et à en région parisienne : (1) dans le cadre d'associations fondées par des compagnies comme FBI, Soul System et Phast Forward (ce sont nos observations les plus détaillées) ; (2) dans des écoles de danse généralistes : Tip-Tap, Jazz Entertainment, Passage des Amandiers et Institut Koundé ; et enfin, (3) les enseignements soutenus par des institutions publiques.[89]

2. Trois associations fondées par des compagnies de danse hip-hop

Pendant l'année scolaire 2000-2001 et le premier semestre 2001 nous avons suivi les cours et observé leur déroulement dans trois associations : à Ville-d'Ouest, une grande ville de l'ouest de la France, à Paris et à Aubertin, une banlieue populaire de la Seine-St-Denis.

(A) La compagnie Future Break Intelligence (FBI) : des formateurs avant tout

Isabelle Kauffmann a suivi les cours de danse hip-hop pour adultes, chaque semaine pendant l'année 2000-2001. Elle a par ailleurs observé de manière distanciée, environ une fois par mois, les cours pour enfants. Roberta Shapiro a fait une observation du cours pour adultes.

• Histoire, composition, spécialisation stylistique et chorégraphique.

À Ville-d'Ouest, en 1990, Driss fonde l'association FBI comme cadre juridique de sa compagnie, qui existe depuis 1988. Il y est à la fois danseur, chorégraphe et enseignant. De 1990 à 1998, FBI compte huit danseurs, quatre hommes et quatre femmes. Mais à partir de 1998, le groupe commence à se réduire, car certains fondent une famille et doivent gagner leur vie. Qui plus est, la compagnie est obligée de partir en tournée si elle veut trouver des occasions de se produire. Nasser, Malik et Driss présentent les revenus et les rythmes de travail irréguliers du danseur hip-hop comme deux obstacles à la vie de famille, et qui expliquent, selon eux, le départ des anciens membres de la compagnie. De 1998 à 2000, il ne reste plus que Driss, Malik, Djemila et Zorah. Puis à la rentrée d'automne 2000 ces dernières, alors âgées de vingt-huit et de vingt-six ans respectivement, doivent choisir entre la danse et le mariage, à la demande de leur mari notamment. Elles se marient et quittent le groupe.

Du groupe initial de danseurs demeurent aujourd'hui Driss, trente-quatre ans et Malik, vingt-huit ans. Nasser, trente-deux ans, membre de cette première génération de danseurs, continue de s'entraîner avec eux, mais pour le plaisir, sans but professionnel, si ce n'est en contribuant bénévolement à former la relève des jeunes qui veulent devenir danseurs.

Malik et Driss donnent des cours dans le cadre de l'association, dont ils sont salariés. Djemila et Zorah, également salariées, enseigneront jusqu'à l'hiver 2000. Par ailleurs, en 2000-2001, Driss est intermittent du spectacle, grâce au rôle qu'il tient dans le tournage d'une comédie musicale hip-hop et à un projet de création d'un spectacle en collaboration avec l'un des pionniers américains de l'*electric boogaloo*[90]. Au début des années 1990, Nasser part travailler en région parisienne comme animateur sportif. Installé dans les Hauts-de-Seine, à Merlot-Passay, il participe à la formation et à l'encadrement d'un jeune groupe de danseurs, qui existe encore aujourd'hui, est-il heureux de préciser. À l'époque, il organise un échange entre les danseurs. Les breakeurs franciliens invités à passer une semaine à Ville d'Ouest purent ainsi s'entraîner avec les danseurs de FBI.

En septembre 2000, sept des élèves de FBI donnent deux démonstrations de danse de dix

[88] Rappelons que pour respecter l'anonymat, nous avons changé la plupart des noms de lieux, de groupes, de compagnies et de personnes. D'autre part, lorsque nous notons l'âge des personnes, il s'agit de son âge l'année de nos observations ou de l'interview.

[89] Depuis que nous avons terminé nos observations, nous avons noté l'existence de cours payants de danse hip-hop dans les salles de gymnastique et les centres de remise en forme. Nous n'avons cependant aucune connaissance directe de ces cours.

[90] À l'heure où nous écrivons, ces deux projets sont abandonnés, faute de financement dans le premier cas, et faute d'une administration professionnelle dans le second.

minutes chacune, sous le nom de FBI Junior. Ils garderont ce nom et tout au long de l'année, continueront de se produire sur différentes scènes amateurs : une discothèque, un *battle*, une fête de quartier. Les FBI Junior sont lycéens et étudiants. Tous garçons**,** ils ont entre quinze et dix-neuf ans.

La compagnie FBI est spécialisée dans la composition de ballets et de démonstrations. Elle n'est cependant pas étrangère à l'univers des défis et des battles. Driss a débuté comme danseur en participant à des concours de danse funk vers 1985. Les FBI Junior ont participé au « Breizh Battle » de Rennes en mars 2001. Nasser projette l'organisation d'un battle à Ville-d'Ouest. Enfin, les anciens assistent volontiers aux battles américains. Ils sont allés à Los Angeles assister au « Freestyle Session 7 » en novembre 2000 et en Floride au « Miami Pro Am » en mai 2001. En novembre 2001, les jeunes danseurs de la « nouvelle génération » sont allés à Hanovre, en Allemagne, assister au « Battle Of The Year », importante compétition internationale de *breakdance*.

Driss et Malik sont des danseurs polyvalents qui excellent à la fois en break, en electric boogie et en locking. Driss intègre de l'electric boogie et du locking dans les chorégraphies qu'il compose avec les plus jeunes, bien que six des sept danseurs de la nouvelle génération soient spécialisés dans le break. L'habitude des compétitions fait que la capacité d'improviser est également développée.

Si la vie de la compagnie a été fluctuante ces dernières années, celle de l'école s'est maintenue et s'est même développée. Depuis 1993, date à laquelle les cours s'instituent régulièrement, ces derniers n'ont jamais cessé et leur nombre a augmenté. Driss, Malik, ainsi que Djemila et Zorah jusqu'à récemment, interviennent dans différentes écoles privées, dans des centres d'animation et dans des écoles et des collèges de l'Éducation nationale.

Longtemps détentrice à Ville-d'Ouest d'un quasi-monopole pour la danse hip-hop, leur école est cependant de plus en plus concurrencée par les écoles de danse du centre-ville.

• La salle

FBI bénéficie d'une salle aux Fredonnières, un quartier populaire à l'ouest de la ville où vivent Driss et Malik. C'est une salle de danse au premier et dernier étage du gymnase de l'Avenir, équipement municipal, qui jouxte une cité HLM et un ensemble de pavillons modestes datant des années cinquante. Entouré d'un parking, le gymnase est séparé de l'avenue passante par un rideau d'arbres. Ses fenêtres sont recouvertes d'un épais grillage. Aux beaux jours, le terrain de pétanque de la cour s'anime et les cris des joueurs montent parfois jusqu'à la salle de danse.

La salle fut mise à la disposition du groupe en 1990 par la municipalité, suite aux manifestations qui suivirent le meurtre d'un jeune du quartier par des policiers. Les FBI en disposent tous les jours, tout au long de l'année. Ils la partagent avec des groupes qui y donnent d'autres types de cours de danse ; cependant lorsqu'on y entre, on sent tout de suite qu'il s'agit d'un lieu d'entraînement de break. On y voit des affiches de la compagnie et des différents battles auxquels ils ont assisté ou participé, une photo de Driss sur scène. Des chaussures de sport jonchent le bas des armoires, à côté de quelques genouillères. La salle est très claire, les fenêtres des murs est et nord étant largement ouvertes sur le parking et les bâtiments alentour. Un miroir occupe le mur côté ouest sur toute sa longueur. Sur les murs sud et est se trouvent des bancs, sur lesquels les danseurs peuvent laisser leurs affaires et où les amis ou curieux peuvent s'asseoir. La salle est grande (75 m^2 environ) et dispose d'un parquet. Mais on peut y être à l'étroit, vu le nombre important d'élèves qui fréquentent le cours de danse. Aucun numerus clausus ne réglemente les inscriptions cependant. Deux tables sous les fenêtres du mur est servent occasionnellement pour les tâches administratives :

inscription aux cours, établissement d'attestations de stage, échange de documents, etc. Quand il n'est pas occupé par les clubs d'arts martiaux les danseurs peuvent disposer du dojo[91] du rez-de-chaussée pour travailler les figures de break les plus acrobatiques. Le gymnase des Fredonnières est plutôt bien équipé, avec des vestiaires et des douches au rez-de-chaussée. Malgré cela, certains (essentiellement les danseurs de la compagnie) se changent fréquemment dans les toilettes de la salle, voire directement dans la salle de danse.

• Horaires, prix, inscriptions

À eux deux Driss et Malik dispensent les huit heures trente de cours hebdomadaires données en salle par l'association. Le mardi de 18h à 20h Malik donne cours aux enfants de sept à douze ans, le mercredi de 14h à 16h aux adolescents et le jeudi de 18h à 20h aux adultes. Le vendredi, Driss enseigne la *streetdance* aux adultes de 18h30 à 20h et le jazz américain jusqu'à 21h. Il n'y a pas cours pendant les vacances scolaires.

Les tarifs de l'école FBI sont forfaitaires. L'élève qui a entre sept et douze ans paie 240F par trimestre, entre douze et seize ans 280F. L'adulte paie 340F par trimestre. Il faut en outre s'acquitter d'une adhésion annuelle de 50F. Ce forfait donne accès à tous les cours (dans le respect des classes d'âge) et à l'entraînement libre du lundi soir (voir ci-dessous). Un adulte qui suit le cours du vendredi (une heure trente hebdomadaire) paie donc – si l'on compte douze semaines dans un trimestre – un peu moins de vingt francs (19,80 F) l'heure de cours. Il peut suivre jusqu'à trois cours différents (quatre heures trente hebdomadaires) ; l'heure de cours revient alors à 6,60 F. Malgré le prix modique, à chaque fin de trimestre, les professeurs doivent réclamer les paiements en retard. Lorsqu'un cours est annulé, il est rattrapé. Ce fut le cas par exemple lorsque Driss s'absenta pour assister au championnat américain de danse hip-hop, le « Miami Pro Am », en mai 2001.

Les horaires des cours sont fixes et relativement bien respectés. Même si le jeudi et le vendredi les cours commencent souvent avec un quart d'heure de retard, ils se terminent presque toujours à 20h pile.

Les inscriptions ont lieu en début d'année ; Driss accueille les élèves pendant deux fins d'après-midi du mois de septembre. Apparemment de nombreuses inscriptions se font de manière plus informelle au début des premiers cours. Outre le montant de l'adhésion et des cours du premier trimestre, l'élève doit fournir deux photos d'identité, un certificat médical et une fiche de renseignements qui comporte le nom, l'adresse, et l'âge de l'élève.

• Le contenu des cours

Malik enseigne surtout la streetdance. Dans son cours on pratique deux danses debout : l'electric boogie et le locking ainsi qu'un peu de break (tracks, coupole, chenille, différents équilibres). Le contenu est le même que dans le cours pour enfants, à ceci près que les enfants apprennent des chorégraphies alors que les adultes travaillent des enchaînements (ceci est dû, entre autres, au fait que les enfants sont moins nombreux que les adultes et disposent donc de plus de place). En revanche, le cours de Driss porte uniquement sur la danse debout old school : l'*electric boogaloo* (blocages, ondulations, patins, ralentit, *tétris*, animation) et le *locking*. La formation générale fournie par FBI est donc assez complète, et nous apprenons un ensemble de figures plutôt large, enrichi par l'ingéniosité chorégraphique de Driss.

En début d'année l'association fait imprimer et distribuer des affiches sur papier glacé, en format A3, annonçant les cours enseignés, le lieu, un numéro de téléphone et les horaires. On peut y lire : « FBI. Cours de danse hip-hop et street dance ».

• Les élèves

[91] Salle où se pratique les arts martiaux, dont le sol est doté d'un tatami amortissant les chutes.

Il y a une quinzaine élèves au cours pour enfants. Ce sont principalement des fillettes et des préadolescentes, avec parfois un ou deux garçons qui viennent moins régulièrement.

Dans les cours d'adultes, nous commençons le premier trimestre à pratiquement quarante élèves. Mais au début du second trimestre, un bon tiers aura abandonné. Driss le sait, et dit que c'est la raison pour laquelle il ne cherche pas à limiter le nombre d'inscrits en début d'année. Pourtant à quarante, on ne danse pas dans de très bonnes conditions : il y a des problèmes de visibilité et d'espace, surtout lorsqu'on « descend au sol ».

En cette année 2000-2001, les élèves des cours d'adultes sont très jeunes ; la majorité n'a pas vingt ans. Il y a deux ans, pratiquement un tiers suivait le cours pour adolescents. Un soir, Driss nous raconte qu'il y a trois ans le cours attirait des institutrices et des gens du cirque, et que la moyenne d'âge était alors bien plus élevée. Six à sept jeunes femmes entre seize et vingt ans suivent assidûment les cours. Elles se placent aux premier et second rangs, à droite, à l'emplacement le plus proche du professeur. Elles voudraient intégrer le groupe FBI ; certaines d'entre elles ont déjà dansé en public, notamment lors d'un spectacle de fin d'année et dans deux soirées hip-hop organisées dans des quartiers de la ville. Quelques étudiantes qui doivent avoir entre vingt-et-un et vingt-cinq ans font peut-être monter l'âge moyen. De temps à autre, Laurent, jeune trentenaire, suit le cours de Driss, qu'il connaît depuis longtemps. Il a commencé a danser le jazz avec lui voilà plus de quinze ans.

S'il est le plus âgé, Laurent n'est pas le seul homme du cours. Les membres du groupe FBI suivent également le cours de Driss. À partir du second trimestre, leur présence rend le cours quasiment mixte. Un ou deux jeunes hommes participent également au cours de Malik, de manière assez régulière.

Une dizaine d'élèves laissent entendre qu'elles aimeraient devenir membres de la compagnie, et en tout cas qu'elles aimeraient devenir danseuses hip-hop professionnelles. À ma connaissance, une seule prépare le diplôme d'État de danse. Dans leur cas, la danse hip-hop n'est donc pas une simple activité de loisir. Quand les danseurs de FBI suivent le cours de Driss, c'est alors presque la moitié des élèves qui souhaite faire de la danse hip-hop son activité principale. La fréquentation est globalement régulière, que la danse soit un loisir ou un projet professionnel.

Les relations amicales peuvent se développer parmi les élèves. On peut repérer des regroupements en fonction des classes d'âge, du sexe, du quartier d'habitation ou de l'activité. Au cours de l'année j'ai adressé la parole au moins une fois à chaque élève, mais (mis à part les élèves membres de la compagnie) je n'ai sympathisé qu'avec quatre jeunes femmes que j'ai eu l'occasion de voir en-dehors des cours, toutes étudiantes ou anciennes étudiantes.

• Les enseignants

À la rentrée 2000 l'école FBI compte quatre professeurs. Driss et Malik donnent les cours dans la salle de l'association. Driss, Djemila et Zorah enseignent dans des collèges, des écoles primaires, des Maisons de quartier et dans quelques écoles de danse privées. Certains danseurs de FBI Junior (notamment Bruno) commencent également à donner des cours dans des Maisons de quartier de l'agglomération.

La mixité au sein de la compagnie a toujours été voulue par Driss. À l'occasion d'une représentation dans une Maison de quartier, il défend la présence des jeunes danseuses qui souhaitent intégrer FBI contre l'avis de certains jeunes danseurs du groupe. Ces derniers font remarquer leur différence de niveau : les jeunes femmes sont moins expérimentées et moins à l'aise en danse qu'eux. Driss leur oppose des arguments de principe, fondés sur la tradition, en substance : il y a toujours eu des danseuses dans FBI et une compagnie doit être mixte. Driss tient également à ce que tous les professeurs tournent dans les différents lieux où

l'association assure un enseignement de danse hip-hop. Une logique égalitariste sous-tend ces deux prises de position.

Driss a appris la danse hip-hop en autodidacte. Il s'est ensuite formé au jazz en entrant dans une compagnie, puis a suivi des cours de danse classique au conservatoire national de région. Il continue à se former à la danse hip-hop, par exemple en allant aux États-Unis rencontrer des danseurs américains, ou en se perfectionnant lors un stage donné à Paris par un pionnier américain de l'*electric boogie*, en septembre 2000. Son frère Malik est également autodidacte, puis fut entraîné par son aîné. Djemila et Zorah ont appris avec Driss, « [leur] maître à tous », comme elles nous le présentèrent lors de notre première rencontre.

Les difficultés de la vie de danseur ont fait que, peu à peu, Driss s'est spécialisé dans l'enseignement. Il explique pourquoi :

> « Moi avant je voulais pas enseigner. Avant je voulais être danseur, que danseur professionnel, je voulais être, je voulais faire que ça. Alors que maintenant, bon, quand tu vois avec les années qui sont passées, pfff… Danser, tout ça, c'est bien, mais euh, à notre âge, de partir [en tournée] tout ça, on l'a trop fait, partir à l'extérieur, revenir, c'est hyper fatiguant, c'est han ! »

Il précise par ailleurs qu'on trouve très peu d'occasions de se produire à Ville-d'Ouest. Pour lui l'enseignement est donc le seul moyen de vivre de son art.

Fbi est également l'école de Malik ; avec six heures hebdomadaires c'est lui qui y donne le plus de cours. Il pense soit monter sa propre école, soit —si Driss réussit à relancer sa carrière de danseur— poursuivre l'enseignement dans l'école Fbi. À la différence de son grand frère, Malik envisage sans regret de faire de l'enseignement de la danse hip-hop son métier.

Les rapports entre professeurs et élèves reposent à la fois sur l'autorité et sur les relations interpersonnelles. Les enseignants connaissent tous les élèves par leur prénom, les tutoient et peuvent à l'occasion discuter avec l'un ou l'autre d'entre eux. Des relations d'amitié peuvent se nouer entre les enseignants et ceux « qui étaient déjà là l'année dernière », avec ceux qui semblent prendre la danse très à cœur, qui recherchent l'échange avec les professeurs, ou habitent le quartier. Il arrive qu'un enseignant se moque gentiment d'un élève avec qui il a des relations amicales.

• Les « spectateurs »

Quasiment à chaque cours, des amis des élèves et des proches des enseignants viennent assister au cours, jeter un coup d'œil ou bien « juste passer dire bonjour ».

Cette situation est une indication de l'ancrage local de l'école et de la sociabilité qu'elle a contribué à développer dans le quartier des Fredonnières et plus largement à Ville-d'Ouest, où la compagnie Fbi est connue.

(b) La compagnie Soul System, ou l'importance de la chorégraphie

Pendant l'année scolaire 2000-2001, Isabelle Kauffmann et Felicia McCarren ont suivi régulièrement les enseignements organisés par la compagnie Soul System, en banlieue parisienne. Roberta Shapiro a fait une observation distanciée de ce cours.

• Histoire, composition, spécialisation stylistique et chorégraphique

Les cours sont donnés par Mickaëla, vingt-neuf ans, et Émilio, trente-deux ans, fondateurs, chorégraphes et principaux animateurs de la compagnie Soul System.

Le couple fonde la compagnie Soul System en 1992. Moustapha l'un des anciens élèves d'Émilio, lui demanda, au début des années 1990, de l'encadrer, lui et ses comparses, et de les aider à monter une nouvelle compagnie, ce qu'il fit. La compagnie est née de cette initiative et

les danseurs de la troupe sont les anciens élèves d'Émillio et Mickaëla. Soul System développe une esthétique propre, qui intègre les différents styles de danse hip-hop : break, boogaloo, locking, hype, house, ainsi que quelques emprunts à d'autres danses, à la danse africaine notamment. La compagnie est spécialisée dans la composition de ballets, une option qu'Émilio avait choisie dès les années 1980. Les spectacles sont vendus aux théâtres subventionnés et à d'autres salles ; la compagnie tourne dans des festivals hip-hop de province, dans des manifestations plus connues comme les Rencontres de La Villette ou Suresnes Cités Danse, de même que dans des festivals de danse généralistes comme les Hivernales à Avignon. Elle fut subventionnée par le ministère de la Culture (DMDTS) en 2001.

Désormais reconnus par les institutions culturelles, les membres de Soul System peuvent vivre de la danse, et depuis 1999, de leur travail de composition chorégraphique. Tous sont intermittents du spectacle, exceptée Joséphine, étudiante. La compagnie comprend six danseurs, trois hommes : Moustapha, King Kong et Jérôme, et trois femmes : Joséphine, Mickaëla et Natacha ; un technicien lumière, un administrateur, une secrétaire et les deux chorégraphes (Mickaëla et Émilio), qui composent également les musiques des spectacles.

La composition de la compagnie a été bouleversée récemment. Sans crier gare, un danseur quitte la compagnie pendant l'été 2001. Dans l'urgence les deux chorégraphes embauchent George, un jeune *housedancer*, pour s'apercevoir ensuite qu'il n'a pas l'expérience nécessaire pour travailler dans une compagnie professionnelle. Très maladroitement congédié, il est remplacé par Jérôme, un danseur proche de la compagnie. Son style de danse s'apparente à celui de Soul System. Ce sont ensuite Joséphine, Moustapha et King Kong, qui, blessés, sont remplacés respectivement par Rose (une danseuse de la compagnie Voodoo Style), Bruno (également danseur proche de la compagnie, i la d'ailleurs déjà joué le rôle de remplaçant en tant que danseur mais également en tant qu'enseignant) et Chafik, un jeune housedancer.

La compagnie Soul System a développé un style original, qui provoque l'admiration d'une partie du monde de la danse hip-hop. Ainsi, Chafik connaît l'une des chorégraphies par cœur et une fois intégré dans la compagnie, n'a eu qu'à en travailler l'interprétation.

• La salle et son environnement

Les cours de l'association ont lieu à Aubertin, une commune ouvrière à l'orée de Paris dont certaines zones sont en voie de « gentrification ». La salle de danse se trouve dans le centre d'animation René Magritte, au cœur d'un ensemble HLM, la cité du Bonheur. Situé en centre ville, bien desservi par les transports en commun, cet ensemble architectural des années 1970 forme une sorte de spirale, tracée par les allées piétonnes. Chaque semaine, en empruntant le chemin qui pénètre à l'intérieur de la cité et mène au centre Magritte, on croise des jeunes gens qui discutent, des enfants qui jouent, des hommes et des femmes qui rentrent du travail. L'entrée du centre est spacieuse ; on y remarque un grand nombre d'affichettes et de papiers annonçant différents types d'activités.

La salle, située au sous-sol, mesure 60 m^2 environ. Un des murs est occupé presque tout entier par un miroir, mais il n'y a pas de barre et le parquet formé de minuscules lattes de bois mal vernies n'évoque en rien le sol d'un studio de danse. L'endroit est bien tenu, mais on ne dispose pas de vestiaires, et les personnes qui veulent se changer le font dans les toilettes ou dans les douches. Lorsque celles-ci sont occupées, nous nous changeons dans la salle en face de la nôtre où sont entreposés des chaises et des tapis de sol. La municipalité, qui subventionne la compagnie, lui prête cette salle plusieurs heures par semaine. Soul System en dispose pour s'entraîner, pour travailler les créations, pour répéter et pour donner des cours.

• Horaires, prix, inscriptions

Les cours pour débutants ont lieu le lundi soir de 19h30 à 21h, en suivant le calendrier scolaire. Les horaires sont très théoriques, car nous commençons en général vers 19h45. Il est arrivé que le cours débute à 20h, lorsque Mickaëla était absente et qu'Émilio était l'unique enseignant. Nous terminons souvent à 22h, quand le gardien vient nous rappeler à l'ordre (c'est l'heure à laquelle il quitte son service). Nous avons respecté l'horaire prévu une seule fois, lorsque les responsables avaient rendez-vous dans la salle avec une compagnie cubaine pour préparer une chorégraphie. Depuis la rentrée 2001, il existe un cours de niveau avancé, aux mêmes horaires que le cours pour débutants. C'est ce dernier qu'Isabelle Kauffmann a suivi au premier semestre 2001, sur huit séances, puis de manière hebdomadaire pendant l'année 2001-2002.

Mickaëla accueille les élèves, assise à une table à l'entrée de la salle. Elle inscrit dans un grand cahier le nom, l'adresse et l'âge des participants. C'est l'occasion de discuter, de prendre des nouvelles, d'expliquer brièvement le contenu du cours aux nouveaux arrivants, d'annoncer que la compagnie va se produire à tel endroit, etc. Elle encaisse également les paiements, même s'il arrive que certains règlent à la fin du cours.

Contrairement à Ville-d'Ouest, ici on paie au coup par coup, 50F le cours. Puis à partir de l'automne 2001 on peut prendre un forfait de 600F pour quinze cours. Le cours dure normalement une heure trente, mais dans les faits se prolonge bien souvent au-delà, d'une demi-heure, voire d'une heure. Ainsi, nous avons calculé qu'avec le forfait l'élève paie de 25 à 33F de l'heure, et à l'unité, de 20 à 26,60F, selon que le cours dure une heure et demie ou deux heures.

• Le contenu du cours

Le tract distribué par Soul System indique : « Cours de danse hip-hop avec la compagnie Soul System ». C'est une photocopie noir-et-blanc de mauvaise qualité de format A6, où figure le graff de la compagnie, réalisée par un graffeur suisse, ami de Mickaëla.

Le cours est pluridisciplinaire et nous a semblé le plus exhaustif de tous ceux que nous avons suivis. Cependant, même s'il aborde les différents styles de danses hip-hop, il relève plus de l'initiation. Avec Mickaëla, nous étudions les techniques et les styles du locking, de l'electric boogie (le popping, les ondulations, les patins, le tétris, le ralenti et les attitudes qui l'accompagnent) et la house dance. Avec Émilio nous travaillons également des enchaînements de figures debout et nous apprenons des pas de break (toprock, uprock, passe-passe, passement de jambes, tracks, souplesse arrière – pour les plus acrobates – et divers mouvements au sol).

À la différence de ce qui se passe pour FBI, il n'y a pas vraiment de spectateurs aux cours de la compagnie Soul System. Il arrive néanmoins que les danseurs semi-professionnels qui s'entraînent dans la salle voisine viennent jeter un coup d'œil ou qu'un ancien élève passe un soir saluer ses camarades.

• Les élèves

La majorité des élèves vient régulièrement à ce cours. Nous sommes généralement entre vingt et vingt-cinq personnes, avec une moyenne d'âge plus élevée qu'à Ville-d'Ouest. Il y a notamment Pauline, une professeur des écoles de vingt-six ans, Anissa, une professeur d'anglais de vingt-quatre ans, Aïcha une étudiante en licence de psychologie de vingt-et-un ans, Pascaline, une jeune femme qui travaille dans la communication qui a vingt-cinq ans, Azza, étudiante en DEUG d'anglais, Valérie, vingt-trois ans, animatrice dans une ville voisine, King, lycéen. Deux jeunes hommes viennent très régulièrement depuis la rentrée ; l'un, Cyril,

est expert en jae kwon do. Il y a d'autres salariés qui ont certainement vingt-cinq ans ou plus. Les adolescents sont minoritaires, de quatre à six selon les cours.

Comme dans presque tous les cours, les femmes sont majoritaires, mais si on compare avec FBI, on peut dire qu'il y a davantage d'hommes qu'au cours de Malik, et un peu moins qu'au cours de Driss : quatre en général, et jusqu'à six certains soirs.

Environ une moitié des élèves est très assidue et vient chaque semaine. Un noyau dur est constitué par ceux qui pratiquent la danse de manière très fréquente, parfois dans un but professionnel. Aïcha suit quatre cours, soit de six à huit heures hebdomadaires. Anissa vient ici une fois par semaine mais prend également des cours ailleurs, avec Cobra et avec Zakaria[92], chez qui je la croise de temps en temps. Enfin, Azza veut devenir danseuse professionnelle : elle suit le cours du mercredi et bénéficie par ailleurs de l'aide d'un entraîneur particulier. Depuis l'hiver 2001-2002, il y a également deux étudiantes en arts du spectacle, mention « danse ». D'autre part, nous sommes deux élèves à suivre le cours de Soul System par intérêt professionnel : Pauline, l'institutrice, souhaite faire découvrir et apprendre la danse hip-hop à ses élèves du cours préparatoire et moi-même, dans le cadre de cette recherche.

L'ambiance est décontractée ; il s'agit surtout de s'initier à un genre chorégraphique encore peu connu. Le programme des cours est « panoramique » ; nous découvrons les différentes techniques et les différents styles. Les niveaux sont cependant inégaux et l'instauration d'un cours « avancé » le mercredi soir fait peut-être suite à une demande de certains élèves. En effet, Aïcha qui suit le cours du mercredi me dit qu'ils sont plusieurs à avoir demandé à Mickaëla de faire un spectacle de fin d'année. Les relations sont amicales et les enseignants discutent avec les élèves avant ou après le cours. Au fil de l'année, les relations entre élèves deviennent de plus en plus chaleureuses ; au courant des événements en danse hip-hop, j'en informe régulièrement les plus motivés. Nous nous sommes ainsi retrouvées, sept élèves du cours, lors d'un *battle* de danse, à Paris. D'autre part, nous sommes plusieurs à rentrer à Paris ou vers une autre banlieue après le cours et la danse se poursuit parfois jusque dans le métro, où les plus motivées, encore dans l'ambiance du cours, se remémorent l'enchaînement qu'ils viennent d'apprendre.

• Les enseignants

Comme nous le disions, il y a deux enseignants, Émilio et Mickaëla, qui sont aussi les responsables de la compagnie. Au mois de février 2002, la compagnie étant très souvent en tournée, des remplaçants donnèrent les cours à leur place, deux danseurs d'une jeune compagnie affiliée à Soul System[93]. Il arrive d'autre part que Mickaëla soit absente, notamment quand elle donne des stages en province. Ponctuellement, le cours fut donné par deux jeunes femmes qu'Émilio nous a présentées comme faisant partie de sa compagnie et par Jérôme, un jeune homme qui avait remplacé l'un des danseurs de Soul System blessé au genou. Dans tous les cas, les élèves ne sont pas prévenus et découvrent sur place le fait accompli.

Émilio est breakeur autodidacte, un pionnier de la danse hip-hop en région parisienne. Danseur de la première heure, il créa d'abord le groupe Underground Killaz, avec d'autres danseurs, puis Asphalte, l'un des groupes-phare du début des années 1990. Suite à une blessure, Émilio ne s'entraîne plus depuis plus de cinq ans. Il danse toujours pour faire de la

---

[92] Zakaria est un danseur et professeur de boogaloo à l'école Sing n'Train que nous croisons fréquemment au cours des nos observations. Proche de Cobra et du French B Boy Crew (voir ci-dessous : Les entraînements), il a fait partie de la compagnie S' Crew et participe désormais au groupe Source.

[93] Des danseurs de Soul System (en particulier Moustapha) ont enseigné la danse à des membres de ce groupe, qui s'inspirent du style développé par Soul System. Ils s'entraînent dans la salle contiguë à la nôtre pendant le cours de Mickaëla et Émilio.

recherche, non dans l'objectif de devenir fort, ni d'être virtuose. Il continue d'enseigner et donne douze heures de cours par semaine dans le cadre de services municipaux de la jeunesse.

Mickaëla se forma d'abord à la danse classique, puis à la danse africaine. Elle découvrit le hip-hop au début des années 1980 et l'a fait sien de manière autodidacte et avec l'aide de pairs plus âgés. Elle apprit le break auprès d'Émilio, qu'elle connut dans le groupe Asphalte. Plus tard elle compléta sa formation par des stages en danse traditionnelle de différentes aires culturelles, en danse baroque, en danse contemporaine, et en théâtre. Mickaëla entend relier sa réflexion pédagogique et sa recherche chorégraphique. Elle enseignait elle aussi dans d'autres écoles, mais depuis 2001 se limite aux cours de l'association et aux stages à l'extérieur. Tous deux enseignent la danse hip-hop depuis dix ans et ont formé certains des membres de leur compagnie.

(c) Phast Forward : une compagnie historique

Isabelle Kauffmann a suivi régulièrement le cours de popping donné à Paris par un danseur de cette compagnie, au deuxième semestre de l'année 2000-2001. Elle avait pris connaissance de ce cours par le biais d'un stage d'une semaine, qu'elle suivit en avril 2001. Roberta Shapiro a fait une observation distanciée du cours hebdomadaire.

• Histoire, composition, spécialisation stylistique et chorégraphique

Phast Forward est une compagnie pionnière du hip-hop français. Fondée en 1984, elle se produit d'abord sur des scènes amateurs, dans le cadre de défis et de démonstrations, puis se fait un nom sur le plan international en participant à des battles. Elle crée également des spectacles qui sont programmés dans différents théâtres et aux Rencontres des cultures urbaines de La Villette. La compagnie est administrée par la société privée Vedetta et l'association migration insertion entraide (l'amie). Elle fut subventionnée par le ministère de la Culture (Dmdts) en 1997 et en 2001.

De nombreux danseurs sont passés dans les rangs de Phast Forward, véritable pépinière des danseurs d'Ile-de-France. Au milieu des années 1980 est créé Phast Forward Junior, à la fois sorte de compagnie bis et espace de formation des plus jeunes. Jusqu'à l'été 2002 il y avait cinq breakeurs actifs dans la compagnie « mère » : Césaire, Aimé, Fabrice, Kadidja et Derajdi, ainsi qu'un poppeur : Cobra, dont nous avons suivi les cours. Les musiques de certains spectacles sont composées par César, d'autres par Fabrice. Tout en restant « Phast Forward », Wadi, Fabrice, Cobra et Aimé développent désormais d'autres projets chorégraphiques et pédagogiques plus personnels, à partir d'autres réseaux professionnels. Reconnus par tout le milieu hip-hop comme des « aînés » fondateurs, ils sont fréquemment interviewés dans les documentaires traitant de la danse hip-hop en France. La compagnie emploie d'autre part un technicien lumière.

Compagnie de breakdance, Phast Forward compte en son sein un poppeur, qui ne participe pas au dernier spectacle cependant. Elle a d'emblée développé à la fois la composition et l'improvisation avec d'une part la création de ballets, d'autre part la participation à des compétitions de danse. Aujourd'hui ses membres poursuivent un travail de création chorégraphique et d'encadrement ponctuel de jeunes troupes. Les membres participent souvent à des battles en tant que membres du jury, et exceptionnellement en tant que candidats.

À noter également les collaborations choprégraphiques répétées de la compagnie Phast Forward avec des danseurs étrangers : des Japonais en 1997, des Allemands en 1998, des Américains en 2001.

• La salle et son environnement

De novembre 2000 à juin 2002 ? la compagnie a loué le studio Tech Style afin d'y donner des cours de danse. Situé dans un quartier central de l'Est parisien, dans une vaste cour couverte abritant d'anciens entrepôts, des bureaux et deux boîtes de nuit, le studio, situé en sous-sol, dégage une impression de tristesse ; il est sombre et mal entretenu ; les vasistas donnant sur la cour ne reçoivent pas la lumière du jour.

Le studio est partagé avec une compagnie de danse africaine ; il est également loué (150F de l'heure) pour d'autres cours (capoeira, danse africaine traditionnelle, etc.). Particulièrement vétuste[94], la salle est néanmoins vaste ; elle fait au moins 100 m^2 et possède un beau parquet. À gauche, des piliers longent le mur. Les peintures sont délabrées, il n'y a ni miroirs, ni barres. Immédiatement à droite de l'entrée on a disposé quelques chaises et des cubes en bois, sur lesquels on trouve des prospectus de stages, des affichettes de cours et de spectacles de danse. Il y a un vieux canapé défoncé le long du mur droit ; les élèves qui ne se changent pas y déposent leurs sacs et leurs vestes. On voit également une petite table et des fauteuils, qui ponctuellement accueillent un visiteur ou un spectateur. Le professeur y installe la chaîne stéréo, qu'il doit aller chercher en début de cours dans le local de la compagnie, qui sert également de vestiaire. De ce côté, la salle donne sur une sorte de mezzanine, un espace en entresol, auquel on accède par quelques marches. Une table et quelques chaises dépareillées meublent cet endroit mal éclairé qui semble abandonné ; il mène d'un côté aux toilettes, et de l'autre à une salle où l'on peut se changer. Parmi les différents lieux que nous avons observés, c'est certainement le plus sombre et le plus délabré, mais c'est aussi le plus vaste.

• Horaires et tarifs du cours

Le cours se déroule le mercredi de 17h30 à 20h. En début d'année, il était programmé de 18h à 20h, mais le studio est pris par d'autres professeurs à 20h30. Comme les cours de Cobra se terminent toujours plus tard que l'heure annoncée, le démarrage a été avancée d'une demi-heure. Si le cours commence et finit avec uniquement un quart d'heure de retard le mercredi, le décalage était plus important durant le stage d'avril. Alors que nous attendons le professeur et que je demande à une élève, Juliette, l'heure à laquelle débute le cours celle-ci rétorque : « avec Cobra, le cours commence quand il arrive ! » Pendant la semaine de stage, il n'y avait pas de cours après celui de Cobra. Ce dernier pouvait donc disposer du studio au-delà de la plage horaire prévue, et le stage se déroula en effet avec une demie-heure de décalage. Par ailleurs, le mercredi, l'enseignant encourage les élèves qui veulent devenir danseurs à s'entraîner par eux-mêmes dès que la salle est ouverte. Ceux-ci peuvent donc occuper donc la salle dès 17h, à condition que le professeur soit déjà arrivé.

En 2000-2001, le tarif était de 150F par cours, soit 60F de l'heure. Les élèves qui avaient participé à un stage bénéficiaient d'un tarif réduit (48F de l'heure). En début d'année, Cobra disait s'être battu avec l'administration de la compagnie pour faire baisser le tarif qu'il trouvait trop élevé. Il a ainsi obtenu la création d'un forfait : 800F les dix cours (32 F de l'heure) ; il a également fait baisser le prix du cours à l'unité d'un tiers (40 F de l'heure). Compte tenu de la localisation de l'école et de la renommée de l'enseignant, ces tarifs sont bon marché. De plus, Cobra invite parfois des élèves sans le sou qui veulent devenir danseurs à participer gracieusement . Il est également arrivé qu'il offre un cours à une élève pour la remercier d'avoir bien dansé pendant son enseignement. Pour lui, le rapport marchand pervertit la relation de transmission. Il regrette qu'il n'y ait pas structure d'accueil, et que ce soit lui qui soit chargé de récolter l'argent. À la fin du cours, les élèves qui n'ont pas pris de forfait le paient, le plus souvent, en liquide, de la main à la main, sans qu'il note qui paie quoi. Enseignant dans une autre école, il remarque qu'il y a une organisation différente, avec un

[94] Au cours d'une journée du stage d'avril, il pleut pendant le déjeuner, et lorsque nous revenons en début d'après-midi, il y a des flaques d'eau sur le parquet.

personnel d'accueil, une machine à café, etc. Plusieurs fois, il nous dit qu'il ne touche quasiment rien sur ces paiements, destinés principalement à l'administration et à la location de la salle. « S'il n'y avait que lui », il ne ferait pas payer les cours. Il est intermittent du spectacle et n'a visiblement pas besoin des cours pour vivre de la danse.

• Le contenu du cours

Phast Forward distribue une brochure sophistiquée, sur papier glacé et en couleurs, quatre pages de format A5. La première page présente le contexte des cours, dans une mise en page qui rappelle l'annonce d'un spectacle :

> « Phast Forward présente
>
> 2000 2001
>
> [graff de la compagnie]
>
> Enfin Phast Forward crée son propre lieu pour vous faire partager ses connaissances et son professionnalisme artistique et ceci au cœur de Paris. Nous organisons en semaine des cours de danse hip-hop pour tout niveau. Nous mettons en place des stages de week-end et des stages intensifs, d'une durée plus longue, pour approfondir la pédagogie et les techniques de la danse hip-hop, « *break* », *boogaloo*, etc. »

En fait, l'enseignement concerne uniquement les techniques et les styles de l'electric boogaloo. Seul le stage de février verra Césaire, le responsable de la compagnie, se déplacer le dernier jour pour donner un cours de break. Une feuille donnée à la rentrée 2001 indique les nouveaux tarifs et précise que l'enseignant est Cobra. Elle a pour titre : « Danse hip-hop. Enseignement par la compagnie Phast Forward ».

• Les élèves

Depuis la rentrée, un groupe relativement stable suit les cours. Il n'y a jamais plus de douze personnes par séance. Parmi elles, de jeunes adultes et, davantage qu'à Ville-d'Ouest ou à Aubertin, des personnes d'ascendance arabe, antillaise ou africaine. L'âge des participants semble également plus varié. Il est difficile de dégager un groupement par classe d'âge, mais l'écart va sans doute de dix-sept ans à trente ans. Ponctuellement, une danseuse ou un danseur confirmé, voire professionnel, vient se joindre au groupe pour se perfectionner. Ainsi, Rebecca, dix-sept ans, ancien membre du Hobo's Posse est venue deux fois ; Rosalie, qui a participé au battle de Saint-Denis, a suivi le cours peu de temps avant cette compétition. Nergic, qui donne des cours par ailleurs est également venu quelquefois, mais je l'ai entendu se plaindre que Cobra, lui, ne venait jamais à ses cours. Parmi les danseurs réguliers, Cynthia fait partie d'une compagnie, Wadi, vingt-quatre ans, a arrêté sa maîtrise de biologie et a abandonné le break pour se consacrer tout entier au boogaloo. Deux autres danseuses qui viennent de temps à autre pratiquent également la danse dans un groupe amateur.

L'effectif réduit et le fort engagement des élèves dans le monde de la danse hip-hop favorisent les relations amicales et personnelles entre l'enseignant et les élèves. Cobra connaît la majorité des prénoms des participants. Lors du stage d'avril, nous déjeunons chaque midi avec lui. Par ailleurs, nous sommes plusieurs élèves à partir en même temps que l'enseignant et sur le chemin qui mène au métro, nous discutons ; il rappelle à tel élève ce qu'il doit travailler, dit à tel autre en quoi il a progressé, encourage un troisième, etc. De ce type de relations découle une ambiance plus intime que dans les autres cours que nous avons suivis.

• L'enseignant

Bien que Phast Forward soit une compagnie de break, c'est Cobra, le poppeur du groupe, qui dispense les cours réguliers. C'est un pionnier du genre, membre de la « première génération » ; il a trente-trois ans en 2001. Il découvrit les danses hip-hop en 1985, pratiqua la

danse dans un groupe aux Antilles vers 1990-1992, puis entra dans la compagnie Phast Forward en 1994. Il enseigne depuis 1998. C'est à cette époque qu'il rencontre les fondateurs de l'electric boogie, des Américains venus en France et qui l'aident « à mieux comprendre les bases » de cette danse. C'est le début d'une maturation qui le mène à l'enseignement. Sa réflexion passe aussi par l'observation de cours de ses collègues.

Il enseigne également à Sing n'Train, une école privée parisienne, qui forme aux métiers artistiques du spectacle de variétés. L'on y étudie le jeu dramatique, l'écriture de scénario, le chant gospel, les danses hip-hop (break, boogaloo, popping) et la danse salsa.

Cobra dit enseigner l'electric boogaloo parce qu'il a une vision qui lui est chère de cette danse et veut la transmettre. Il ne se satisfait cependant pas du professorat comme unique activité.

Exceptionnellement, des amis de Cobra passent pendant le cours. En revanche, il n'y a quasiment jamais d'amis d'élèves qui viennent y assister.

* * *

Ces trois écoles associatives illustrent chacune de manière privilégiée au moins un aspect de la vie d'une compagnie de danse : la professionnalisation dans le spectacle vivant, pour Soul System ; la rationalisation entrepreneuriale, pour Phast Forward ; et la reconversion vers l'enseignement pour FBI.

Les membres de la compagnie Soul System commencent depuis 1999 à vivre de la danse et sont presque tous des intermittents du spectacle. La salle où ils travaillent est prêtée par une municipalité. L'administration des spectacles et des cours reste aux mains des responsables de la compagnie, qui sont par ailleurs enseignants, chorégraphes, compositeurs, et dans le cas de Mikaëla, danseuse. La division du travail y est très faible.

Par contre, Phast Forward a délégué l'administration de la compagnie et de l'école à une SARL parisienne et à une association lyonnaise. La salle est louée au prix du marché. Mais dans le domaine de l'enseignement, la rationalisation ne semble ne pas donner tous ses fruits, rencontrant peut-être la résistance de Cobra, notamment au sujet des tarifs[95], mais également des horaires. D'autre part, c'est quasiment le seul membre de la compagnie à être présent sur les lieux.

Enfin, le fondateur du groupe FBI, qui, au cours de sa première carrière, n'a pas réussi à mettre en place l'administration de la compagnie, veut offrir à la nouvelle génération de danseurs son savoir-faire et les leçons de son expérience ; à la fois sur le plan technique, dans l'apprentissage de la danse et sur le plan organisationnel, dans la recherche de financements pour leur association. Ces derniers disposent d'un capital scolaire plus élevé que leurs aînés, ce qui favorisera peut-être la professionnalisation du groupe.

D'autre part, la localisation des écoles témoigne des ambitions des différentes compagnies. Alors que Soul System et FBI demeurent attachés à leur quartier et aux institutions municipales, Phast Forward, apparemment indifférent aux alliances politiques et à ce type d'ancrage, s'installe dans le centre de Paris en pratiquant des tarifs prequ'équivalents à ceux des écoles privées. À travers le rapport à l'enseignement, chaque compagnie semble mettre en œuvre un modèle différent de sa structuration comme groupement professionnel de danse.

---

[95] Alors que je le « surprends » à inviter une danseuse qui n'a pas les moyens de payer le cours, je l'entends ajouter qu'elle peut venir sous réserve qu'il n'y ait pas d'autre « invité »., car il ne peut pas se permettre de faire venir plusieurs personnes gratuitement ; les gens de l'administration risqueraient de s'en rendre compte.

2. Les écoles de danse

En plus du suivi régulier des cours associatifs, que nous avons décrit ci-dessus, nous avons également suivi des cours dans quatre écoles privées de manière plus ponctuelle. À la différence des associations, ces écoles ne sont pas rattachées à une compagnie de danse hip-hop. Il s'agit d'écoles de danse déjà établies qui ont ajouté récemment de la danse hip-hop à leur offre d'enseignement. Il s'agit de l'école Tip Tap à Ville-d'Ouest, et de l'institut Koundé, de Jazz Entertainment ! et du Passage des Amandiers à Paris.

(A) L'ÉCOLE TIP TAP

Isabelle Kauffmann a observé un stage de danse hip-hop dans l'école Tip Tap à l'occasion du festival Hip Hop Time, en février 2001, à Ville-d'Ouest. Elle a ensuite suivi dix cours de danse hip-hop « débutant » et « initié » dispensés par cette école pendant les mois de mai et juin 2001.

• Histoire, orientation stylistique composition et contacts

Fondée et dirigée par Catherine, une danseuse titulaire du diplôme d'État de danse, l'école a une “enseigne jazz”. Catherine y donne des cours de danse jazz et d'éveil pour les enfants, puis intègre la danse contemporaine et la danse classique. En 1996, face à la demande des adolescents pour la danse hip-hop, elle fait venir de Paris un danseur de jazz-rock rencontré par le biais d'une amie danseuse de modern-jazz. Celui-ci enseigne la danse hip-hop en 1996 et 1997. Puis elle fait venir Driss du groupe FBI, le principal danseur hip-hop de Ville-d'Ouest, qui donna des cours de 1997 à 2000. Suite à des « problèmes relationnels », Catherine rompt avec Driss et fait venir pour le remplacer un enseignant parisien, Larbi, élève de Redah, des Hobo's Posse (voir ci-dessous). Ce dernier fut embauché par le biais suivant. Le responsable administratif de l'école et compagnon de Catherine, assista au cours de Redah (Hobo's Posse) à Paris, puis le fit venir à l'école Tip Tap dans le cadre d'un stage d'une semaine. C'est par son intermédiaire que Catherine embaucha ensuite Larbi, qui sera chargé des cours réguliers de hip-hop de 2000 à 2002.

On voit que, partant d'une situation d'ignorance, les responsables de l'école ont peu à peu acquis une connaissance de la danse et du milieu hip-hop. Pour trouver leur dernier enseignant, ils ont su mettre à profit un début de réseau de relations dans ce milieu. De plus, hébergeant depuis cinq ans des cours de danse hip-hop, ils estiment désormais pouvoir juger eux-mêmes la qualité technique et pédagogique du nouvel employé. Ainsi, pour embaucher Larbi, ils ont su à la fois mobiliser un réseau hip-hop et ne pas lui être totalement dépendants.

L'école se veut pluridisciplinaire. En 2000-2001, il y a cinq professeurs pour six disciplines enseignées (danse jazz seize heures trente ; danse classique neuf heures ; danse contemporaine quatre heures trente ; danse hip-hop deux heures quinze ; éveil initiation pour enfants une heure quarante-cinq ; soit au total trente-quatre heures par semaine).

Catherine et son compagnon sont en relation avec le directeur de l'Élysée, la scène de Musiques actuelles (SMAC) de Ville-d'Ouest, principal organisateur du festival Hip Hop Time[96]. Celui-ci les contacte lorsqu'il est question d'organiser un stage de danse hip-hop en même temps que le festival. Mais les seuls liens visibles entre les deux sont la mention du stage de l'école dans le programme du festival. L'école Tip Tap est également en contact avec la DRAC. Elle y est référencée comme lieu de stage.

[96] Chaque été, Tip Tap organise un stage de danse. À cette occasion la direction de l'école participe à la programmation d'un spectacle et rencontre le futur directeur de l'Élysée, qui, à cette époque, travaillait à la scène nationale de Ville-d'Ouest.

• Horaires, prix, inscriptions

Il y a deux cours de danse hip-hop par semaine, qui ont lieu le mercredi après-midi. De 13h45 à 14h45, c'est le cours débutant ; de 14h45 à 16h, le cours pour initiés. Les horaires sont stricts, les cours commencent et se terminent à l'heure précise. Une chaînette signale l'entrée du parquet ; il faut présenter sa carte ou son ticket de cours pour pouvoir passer.

Il y a une adhésion annuelle de 80 F à l'école ; le cours à l'unité coûte 80 F (60 F pour les intermittents du spectacle). Il existe des cartes de quatre cours valables un mois (280 F) et des cartes de dix cours valables trois mois (650 F). Selon ces tarifs, valables pour l'année 2000-2001, l'heure revient à 65 F.

L'élève doit fournir une photo d'identité. Ayant oubliée la mienne, je me fais sermonner par la jeune femme au guichet. L'inscription se fait sans autre formalité à ce même guichet.

• La salle et son environnement

L'école Tip Tap se situe dans le quartier des Coquelicots, connu pour ses squats, ses ateliers d'artiste, ses petits théâtres, proche du Petit Four, la très nouvelle et très « branchée » scène nationale de Ville-d'Ouest, à trois minutes à pied du centre historique. L'école est sise dans un ancien hangar ; le bâtiment est partagé avec une école de théâtre et sa troupe.

En plan, l'école tient dans un grand rectangle de trois cents m^2 environ. Un quart du rectangle est occupé par un bureau, l'accueil, et le guichet ; ce dernier donne sur une sorte de terrasse de café, dont les tables et les chaises de jardin en métal permettent aux spectateurs de passage de s'installer tranquillement. Les vestiaires, dans lesquels se trouvent les douches et les toilettes, sont face à l'entrée, au-delà du guichet d'accueil. Le reste de la salle, dotée d'un beau parquet immense, se termine par une glace qui couvre le mur du fond. Le toit est celui de l'ancien entrepôt, en tôle ondulée translucide et jaunâtre. Le bâtiment est très mal isolé et l'on suffoque quand on prend des cours au mois de juin.

• Le contenu : popping et locking

Larbi donne des cours de popping et de locking. L'enseignement est très précis et rigoureux ; nous apprenons méticuleusement les bases techniques et gestuelles de ces deux styles de danses hip-hop. La pédagogie est particulièrement sévère, voire dogmatique. L'ambiance est rarement chaleureuse, elle peut même être tendue. C'est un temps dédié uniquement au travail.

• Les élèves

Dans le cours pour débutants les élèves sont collégiens ou lycéens, et dans le cours « initiés » ne sont guère plus âgés. À vingt-huit ans, je suis de loin la doyenne. Il n'y a presque que des jeunes femmes. Il y a un jeune garçon dans le cours débutant, mais aucun dans le cours « initiés » ; du moins, aucun garçon ne suit le cours pendant la période de mon observation (mai-juin 2001), durant laquelle on dénombre une petite quinzaine de participants réguliers.

• L'enseignant

Larbi est un danseur parisien formé par Redah (voir ci-dessous) qui fait l'aller-retour Paris-Ville-d'Ouest chaque semaine. La direction de l'école a préféré embaucher un danseur parisien, et rembourse ses frais de déplacement. Alors que nous le croisons à Paris en janvier lors d'un *battle* de *break*, nous prenons de ses nouvelles. Il ne reprendra pas les cours avec cette école à la rentrée 2002 ; il semble lassé autant par l'enseignement que par les allers-retours en train.

(B) Le stage Hip Hop Time

C'est l'école Tip Tap qui organise ce stage, dans ses locaux ; l'organisation est identique à celle du cours hebdomadaire. Les élèves présentent leur carte ou leurs tickets à l'entrée du parquet et passent ensuite la chaînette. En revanche, les horaires sont souples et peuvent être modulés selon les niveaux. On retrouve ici « le quart d'heure hip-hop » de retard au commencement du cours. Le cours de niveau débutant dure une heure trente, de 11h00 à 12h30. Le cours de niveau avancé dure trois heures. Il est divisé en deux parties : de 14h30 à 16h, techniques debout ; de 16h à 18h30, techniques au sol.

Il existe deux types de forfait : une carte de quatre cours (390 F, soit 97,50 F l'heure) et une carte de huit cours (690 F, soit 76,25 F l'heure).

• Les élèves

La fréquentation est sensiblement différente de celle du cours hebdomadaire. D'une part, il y a davantage d'élèves : une petite quinzaine au cours des débutants, vingt-deux puis douze (lors de la séance de *break*) au cours « initiés ». Le public du stage est nettement plus varié que celui du cours hebdomadaire, même s'il reste majoritairement féminin. Il y a notamment une femme d'au moins soixante-cinq ans et quelques très jeunes hommes : trois puis deux au cours « débutant », un puis trois au cours de niveau deux. Tout au long du stage le groupe reste globalement stable, mises à part quelques défections devant les difficultés des techniques au sol. Par ailleurs, des membres de Fbi Junior viennent observer le cours, farouches, mais intéressés. Amélie, une élève de Driss qui danse parfois dans le groupe Fbi Junior, nous dit qu'elle aimerait bien suivre le stage, mais que c'est trop cher. Elle participera finalement à la deuxième partie de la dernière séance.

• Les enseignants

Il y a trois enseignants : Albert, dix-huit ans, prend en charge la barre[97], Redah, trente ans, le *locking* et l'*electric boogaloo* et Toumani, vingt-quatre ans, le *break*. Il sont tous trois membres du Hobo's Posse (voir ci-dessous). Le compagnon de Catherine était allé observer le cours de Redah à Paris avant de les embaucher pour ce stage.

La collaboration semble convenir aux deux parties : alors que je le croisai en décembre 2001, Redah me confia qu'ils animeraient de nouveau le stage Hip Hop Time en 2002.

Les relations entre les enseignants et les élèves ont un caractère professionnel et commercial. Durant les cours, les échanges entre enseignants et élèves sont purement fonctionnels, et à la fin du stage Redah propose aux élèves un Cd des musiques sur lesquelles ils ont dansé. Il est vendu 100 F ; ce sont des morceaux « qu'on ne trouve pas à Ville-d'Ouest », selon la « publicité » qui l'accompagne. Le contexte d'un stage relativement cher, organisé par une école privée, est peut-être propice à une démarche qu'on ne voit guère dans des écoles associatives dont les tarifs sont trois fois plus bas. À l'issue de certaines séances un jeune homme vient poser quelques questions à Redah, tentant par là d'instaurer un autre type de rapport. Nous verrons ci-dessous que le discours pédagogique essaie parfois de casser ces relations commerciales.

Outre les membres de Fbi, des élèves de l'école dans les autres disciplines de danse observent le déroulement du stage, installés dans l'espace entre le guichet et le parquet, assis aux quelques tables de jardin disposées là, à cet effet.

[97] La barre est un terme spécialisé en danse pour désigner un ensemble d'exercices destinés à l'échauffement du corps.

(c) L'institut Koundé

Felicia MacCarren et Isabelle Kauffmann ont suivi trois cours de Gabriel à l'Institut Koundé, durant l'hiver 2001.

• Orientation stylistique : les danses africaines

Nous sommes dans l'école d'un chorégraphe de danse africaine contemporaine, située dans un arrondissement de l'est parisien.

L'Institut Koundé est dédiée aux danses africaines. On peut y prendre des cours de danses du Guinée, de Côte d'Ivoire, du Cameroun, du Congo Kinshasa, de Casamance et du Mali, ainsi que des cours de danse Sabar. Il y a également des enseignements d'afro-gym, d'afro-brésilien, et de danse africaine moderne (soukouss, ndombolo). Mais on peut également y suivre des cours de capoeira, de salsa, de danse orientale, de taï chi chuan, de remise en forme et de hip-hop. L'institut propose enfin des cours de chant et de percussions africains.

• Horaires, prix, inscriptions

Les cours durent une heure trente. Pas de « quart d'heure hip-hop » ici. Les cours s'enchaînent, les uns à la suite des autres ; tout au plus peut-on noter cinq minutes de retard, à l'occasion.

En 2001-2002, le danseur non-adhérent à l'association paie 90 F le cours, soit un peu plus de 60F de l'heure. Des formules permettent aux adhérents de payer les cours par cinq (48F l'heure de cours), par vingt-quatre ou par quarante-huit (40 F l'heure).

On passe à l'accueil pour régler les cours et recevoir un reçu ; on y fait souvent la queue bien qu'il y ait deux et parfois trois personnes derrière le guichet.

• Le contenu

Nous étudions la danse debout, le cours s'intitule « hip-hop ». Lors de notre observation patricipante, nous y apprenons principalement le locking et la hype.

• L'enseignant

Gabriel, 28 ans environ, est reconnu comme danseur debout de premier plan dans le milieu des danseurs hip-hop parisiens. Il fut membre du S' Crew, compagnie de danse debout aujourd'hui disparue. Il appartient désormais à la compagnie fondée et dirigée par le directeur de l'Institut Koundé.

• Les élèves, le cours

Nous sommes très peu nombreux à ce cours de danse debout. Il faut dire que la salle est petite, 30 m^2 environ. Mais c'est un beau studio, avec un beau parquet et un grand miroir. Nous sommes huit élèves, en majorité des femmes, sans doute étudiants pour la plupart, à l'allure rangée, et peut-être plus âgés qu'il n'y paraît. Il y a un ou deux hommes selon les cours, dont un qui « bouge » bien. Les élèves ont certainement déjà fait de la danse, vue leur souplesse. Leur investissement dans le cours laisse à penser qu'ils pratiquent la danse hip-hop comme divertissement. Les relations nous semblent distantes et froides.

> « Nous sommes assez timides. […]Les élèves sont venus bouger, etc. mais finalement pas du tout dans l'idiome du hip-hop, qui est celui de la performance, du défi, d'une folie comique exagérée, etc. On s'éclate, mais on ne fera jamais rien avec cette danse, on ne s'exprime pas. On essaie d'avoir le "look" ou le style, on imite le prof. La rhétorique c'est 'éclatez-vous, faites votre danse'; mais dans le cours les gens ne le font pas. Ce n'est pas l'ambiance du freestyle, c'est peut-être pour cela que Gabriel s'ennuie. » (Note FM)

Nous totalisons trois observations participantes dans le cours hip-hop débutant de Gabriel, à

l'institut Koundé. Mais celui-ci enseigne également dans deux autres centres parisiens : Jazz Entertainment ! et le Passage des Amandiers.

(D)JAZZ ENTERTAINMENT !

Cette école est une grosse entreprise, qui emploie trente-neuf professeurs. Il y a plusieurs cours de danse hip-hop, donnés par des enseignants différents : « street dance », « break », « hip-hop ». Au total huit professeurs de hip-hop, tous des hommes, dispensent vingt-six cours d'une heure trente. Jazz Entertainment ! est situé dans un quartier de théâtres populaires, traditionnellement fréquenté par des artistes, entre les Grands Boulevards et Pigalle. D'autres écoles de danse sont également installées dans cette partie de Paris.

Le bâtiment est vaste, mais vétuste ; la peinture, l'huisserie, les sols témoignent de son âge et sans doute aussi d'un grand passage. L'endroit n'est pas très propre. La toile de danse du studio fait des plis !

• Horaires, prix, inscriptions

Gabriel donne deux cours par semaine dans cette école : le jeudi de 20h30 à 22h, et le samedi de 14h30 à 16h. Ici aussi « le quart d'heure hip-hop » est réduit à cinq minutes. Pas de retard !

En 2000-2001 le cours coûte 68F francs l'unité, soit 52F de l'heure. Il existe des « carnets » de dix cours (640F, soit à peine 43F l'heure de cours), de trente cours (1740F, à peine 39 F l'heure) et de cinquante cours (2700F, soit 36 F de l'heure). Il faut d'abord s'acquitter d'une adhésion annuelle, qui s'élève à 200F.

L'accueil est situé dans le hall de l'école ; une employée informe les clients, encaisse les paiements et fournit les reçus. Un affichage annonce les absences des professeurs. Malgré ces indices d'une organisation rationnelle, lorsque nous nous rendons aux cours de ce centre, nous sommes mal accueillies, mal renseignées et par deux fois, nous nous déplaçons pour constater que le cours est annulé.

• Les élèves

L'unique cours de Gabriel observé dans cette école rassemblait des élèves « d'un meilleur niveau » qu'à l'Institut Koundé :

> « Ici, les étudiants étaient [alignés] sur un seul rang, tout le long du studio rectangulaire (peu d'espace) et devaient s'affronter au miroir. [Ils] se marraient plus, venaient danser et « jouer » avec leur image dans la glace et avec la musique […]. Ils étaient d'un meilleur niveau. » (Note FM)

• Le cours de Herbie

Nous avons suivi un autre cours de hip-hop dans ce centre : celui de Herbie. Le sol du studio est sale et plissé. En plus de cela, nous entendons la musique tonitruante du studio voisin.

Le cours de danse debout de Herbie est suivi par quelques adolescentes, un jeune garçon et nous-mêmes, les deux chercheuses. L'ensemble est pour le moins hétérogène. Parmi les adolescentes, deux sont d'ascendance africaine, l'une est eurasienne. Le garçon est très motivé et entre deux exercices continue de travailler les mouvements appris précédemment.

Une fois les élèves installés dans le studio, le professeur sort et revient, un T-Shirt noué sur la tête, façon « pirate ». Il a vingt-huit ans. Il a appris la danse « en solo, dans la rue ». Il est danseur professionnel, a vécu à Boston, a tourné avec le Cirque du Soleil et, comme Gabriel, fut membre de la compagnie S'Crew. Il nous dit qu'il s'entraîne pour le « B Boy Summit », un championnat qui a lieu en juin à Los Angeles. À la fin du cours, tout le monde applaudit.

(E) LE PASSAGE DES AMANDIERS.

Dans le même quartier que Jazz Entertainment !, non loin de Pigalle, le Passage des Amandiers est un centre de danse qui s'organise de manière particulière. Il ne s'agit pas d'une école-entreprise comme dans les deux exemples précédents, mais d'une sorte de coopérative. Les enseignants ont les frais à leur charge, notamment la location de la salle, mais récupèrent tous les bénéfices. Nous retrouvons ici Redah, l'un des animateurs du stage de l'école Tip Tap à Ville-d'Ouest. Il nous explique qu'il peut se faire mille francs par cours, mais la difficulté pour ouvrir un cours, c'est d'avoir la clientèle : « s'il n'y a que trois personnes, tu y es de ta poche ».

Il y a deux autres cours de danse hip-hop en 2001-2002 au Passage des Amandiers : danse debout le lundi et le mardi en fin d'après-midi, avec Gabriel, et *housedance* le mardi en début de soirée avec Khalil. Redah enseigne dans ce centre depuis 1997. Nous suivrons le cours de Redah.

• Prix, horaires, inscriptions

Le cours dure une heure trente et coûte 75F, ce qui équivaut à 50F de l'heure. Étrangement, les formules d'abonnement sont très peu intéressantes, et reviennent plus cher que les cours à l'unité. Pour pouvoir prendre une carte de dix cours (700F) il faut payer une adhésion de 100F ; le cours coûte alors 80F, soit 53,33F de l'heure (nous observerons le même phénomène à l'école Sing n' Train, où Cobra et Zakaria enseignent).

Redah donne deux cours le dimanche après-midi, de 16h à 17h30 et de 17h30 à 19h00. Isabelle Kauffmann a participé à trois cours : deux de locking et un de popping (electric boogie). L'un d'entre eux était dispensé par Albert (formé par Redah, membre de sa compagnie et spécialisé en locking).

Un responsable recueille les inscriptions à l'entrée, puis nous indique l'emplacement des vestiaires. Il vient ensuite vérifier le nombre des participants au cours et si un élève n'a pas payé en informe l'enseignant. L'accueil et un grand studio occupent le rez-de-chaussée. Le reste du centre est situé en sous-sol.

• La salle

L'endroit où Redah donne ses cours n'est pas très spacieux ; c'est un petit studio en sous-sol où l'on étouffe dès qu'il y a un peu de monde. Bas de plafond, au sol noir, l'espace est tout en longueur ; cette salle ne supporte pas une fréquentation soutenue. Pourtant les cours de Redah attirent beaucoup d'élèves et mériteraient de prendre place dans le grand studio du rez-de-chaussée.

• Contenu du cours

Redah donne un cours de popping suivi d'un cours de locking, ou vice-versa (l'ordre n'est pas fixé d'avance). Le dépliant du centre de danse ne précise pas les styles enseignés (contrairement au cours de Khalil). C'est un cours « tous niveaux ». L'ambiance est très professionnelle et studieuse. Une longue « barre » (exercice d'échauffement en début de cours) très complète évoque un cours de gymnastique d'entretien.

• Les élèves

Les élèves n'étaient pas systématiquement les mêmes durant les trois semaines d'observation, mais nous reconnaissons cependant des visages. Si tous ne viennent pas chaque semaine, ils semblent cependant être des habitués.

À l'occasion de l'anniversaire du Hobo's Posse, Redah (membre-fondateur de ce groupe) s'adresse à l'assemblée à la fin de la soirée, pour remercier les personnes présentes d'être venues, notamment les élèves.

Il y a une majorité de filles et quelques garçons ; le groupe paraît plus homogène que dans les autres cours suivis. Ils n'ont certainement pas plus de vingt-cinq ans. Les relations sont distantes, que ce soit entre élèves ou entre les élèves et l'enseignant. Tout le monde se sauve dès la fin du cours. À une seule occasion, un dimanche, Marie, une danseuse de locking qui vient se perfectionner chez Redah, reste bavarder à la fin du cours. Elle connaît visiblement bien l'enseignant et les membres du Hobo's Posse. D'autre part, lors de ce cours, Albert se met également à danser la variation de locking du jour. Une proximité entre les élèves et les enseignants peut se nouer à l'occasion. Un groupe d'élèves plus assidus a travaillé un spectacle de fin d'année avec Redah. Des répétitions avaient lieu au Passage des Amandiers en fonction des disponibilités des personnes et de la salle.

Quelle que soit la taille des écoles privées dans lesquelles nous avons suivi des cours, les tarifs et les relations nous ont parues similaires. Nous pouvons néanmoins distinguer le Passage des Amandiers, notamment par la fidélité de Redah à ce cours. Tous semblent jouer de leur renommée en tant que danseurs pour attirer des élèves, certains misent également sur leur pédagogie reconnue par les élèves (Redah, Mickaëla et Cobra), ou par leur employeur (Redah et Larbi).

• Les « spectateurs »

Plusieurs personnes assistent au cours. Les élèves du cours qui précède ou qui suit (selon que l'on a pris le premier ou le deuxième cours) s'asseyent en général dans l'escalier qui mène au studio et nous observent.

À une occasion, nous avons également vu des danseurs du Hobo's Posse, « passer » et s'installer dans un décrochement du mur pour regarder le cours. Ils se tenaient debout dans le « coin » du professeur, dans la partie droite de la salle, près de la chaîne stéréo. Il faut dire que ce cours a été une sorte de pépinière pour le groupe Hobo's Posse. Albert, Rébecca, et Fikri sont de jeunes danseurs formés ici par Redah, et qui ont ensuite intégré le groupe. C'est en outre un lieu d'entraînement sur lequel le groupe peut compter car Redah y est enseignant. De plus, d'autres membres du Hobo's Posse (Toumani, Naghib et Fikri) ont commencé de donner des cours au Passage des Amandiers. Ainsi, même si, à la différence des écoles associatives que nous avons décrites précédemment, le Passage des Amandiers n'est pas l'émanation d'une compagnie, il faut noter ici la relation privilégiée que l'école et la compagnie entretiennent.

3. Les enseignements dispensés par des institutions publiques

Enfin, nous avons complété nos observations par celles d'enseignements de danse hip-hop proposés par des institutions publiques

(A) Les master classes des Rencontres de La Villette

Inaugurées en 1996 dans la Grande Halle du Parc de La Villette, ce festival s'appella d'abord Rencontres nationales des danses urbaines, puis Rencontres des cultures urbaines, puis Rencontres, avec différents sous-titres. En octobre 2002, elles connaîtront leur 7ème édition. Avec une trentaine de spectacles programmés sur trois semaines fréquentés par 17.000 spectateurs, ce "grand rendez-vous national du hip-hop" (selon Catherine Bedarida, *Le Monde*, 1er juillet 1999) est probablement la plus importante manifestation de ballet hip-hop au monde et même si on y programme également d'autres formes artistiques. Le Parc de la Villette est un établissement public à caractère industriel et commercial (Epic) ; les Rencontres sont financées en grande partie par des ministères et d'autres institutions publiques[98].

[98] Ministère de la Culture, ministère de la Jeunesse et des Sports, ministère délégué à la Ville, Fonds d'action sociale, Caisse des dépôts et consignations, ainsi que d'autres partenaires.

Toutes les éditions des Rencontres ont proposé des formations, qui selon les années se sont appelées *master classes* ou ateliers. Elles ont lieu en général au Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSM), au Parc de La Villette, dans un vaste studio, très clair, d'au moins 100 m^2. On remarquera l'usage d'un terme emprunté à la musique classique (les master classes sont des enseignements exceptionnels donnés à de jeunes musiciens professionnels, préalablement sélectionnés, par les grands maîtres du violon, du piano, du chant lyrique, etc.) et l'hébergement des stages au CNSM, l'un des hauts lieux de la musique et de la danse savantes en France. On peut comprendre ces initiatives comme une volonté d'anoblir la danse hip-hop et de lui faire bénéficier, par association, de l'aura qui (pour les membres des classes moyennes et supérieures) entoure ces institutions. Le bénéfice est symbolique, mais également pratique : l'usage des salles du conservatoire permet aux danseurs de jouir d'excellentes conditions de travail et de faire l'apprentissage de ce à quoi on a accès dans les institutions établies de haut niveau.

Ouvrons ici une parenthèse pour faire remarquer que si le conservatoire prête quelque chose de ses significations et de ses pratiques au hip-hop, la réciproque est aussi vraie. Le hip-hop a la capacité de « bousculer le paysage » des danses institutionnalisées, comme nous le dit ce programmateur parisien à travers le récit suivant. Il y a quelques années, le CNSM passa commande à un chorégraphe hip-hop, Jean-Claude Payé-Wamback, qui fit danser des élèves du conservatoire. « Ce qu'il a fait faire aux danseurs du conservatoire » nous dit-il, « ça a fait titrer à Libé dans cette soirée de différentes pièces commandées à des chorégraphes, Libé titre : 'Le hip-hop sauve le Conservatoire'. Evidemment ça n'a pas plu à tout le monde, mais enfin moi comme spectateur je dois dire qu'on s'est quand même emmerdés toute la soirée sauf pendant les dix minutes de hip-hop, c'était clair quoi. » Et il poursuit : « ça bouscule des choses parce qu'il y a des danseurs qui sont venus me voir avec un sourire jusqu'aux oreilles en me disant, mais, monsieur le directeur, est-ce que il y a pas... il y a quelque chose qui me trouble quand je danse là avec Jean-Claude, c'est que, ben, c'est à quel point j'y prends du plaisir, est-ce que c'est normal ? »[99] La danse hip-hop fait vivre une expérience inédite et de nouvelles conventions esthétiques à la fois aux danseurs formés au conservatoire et aux spectateurs. Fermons ici la parenthèse.

En 2000, année de notre observation la plus complète au Parc de La Villette, le festival s'appellait *Rencontres 2000, cultures urbaines et nouvelles initiatives artistiques* et comprenait plusieurs ateliers de danse. Il y eut deux types d'ateliers, suivis par Isabelle Kauffmann et Felicia McCarren : une journée de *tap dance* par une danseuse qui mêle dans ses spectacles claquettes et danse hip-hop, et une journée de danse africaine, par un danseur qui intègre danse guinéenne et hip-hop. (Ce dernier fait partie de la même compagnie que Gabriel, dont nous avons décrit les enseignements au chapitre précédent.)[100]

D'après le programme des Rencontres, ces formations, gratuites, sont réservées aux « danseurs professionnels ». Nous apprendrons que pour y participer il suffit de faire partie d'un groupe de danse hip-hop et de justifier d'un minimum de représentations publiques. La condition de participation n'est donc pas le statut (salarié permanent ou intermittent du spectacle), mais un certain type d'expérience : celle du travail collectif et de la représentation scénique. Nous constaterons qu'en effet la plupart des participants sont des danseurs amateurs d'un niveau bon ou moyen, similaire en tout cas à ceux des cours que nous avons fréquenté. Comme dans les autres cours, la grande majorité sont des femmes : un homme sur une vingtaine d'élèves pour l'atelier de claquettes ; deux hommes sur dix pour l'atelier de danse

[99] Interview fait par Roberta Shapiro, janvier 2001.

[100] Cette année là les Rencontres proposèrent également des journées de « relecture chorégraphique », sorte de stages avancés pour des jeunes compagnies hip-hop à partir de leurs spectacles en cours. Les ayant observées, nous les classerions plutôt comme des *répétitions* en vue d'un spectacle que comme des enseignements, et les analyserons comme telles à une autre occasion.

africaine. Les élèves ne se connaissaient pas avant ces stages, qui ne durent qu'une journée ; les relations demeureront fonctionnelles et plutôt distantes.

(b) Un stage au Centre national de la danse

Le Centre national de la danse, placé sous tutelle du ministère de la Culture, est un organisme public dont l'une des missions est la formation continue des danseurs professionnels. Entre autres activités il organise des « entraînements réguliers du danseur », modules de formation de six à douze heures environ dans différentes disciplines : danse classique, contemporaine, claquettes, etc. Au printemps 2001, Roberta Shapiro a observé celui de danse hip-hop.

• Des prix intéressants pour danseurs professionnels

Sur l'affichette qui annonce cet « entraînement » ce que l'on voit en premier c'est la photographie et le nom de l'intervenant, écrit en grandes majuscules. Il s'agit d'un enseignement de douze heures de « danse hip-hop », réparti sur deux semaines et dispensé dans les locaux du Centre à Paris. Nous parlerons ici de stage, mais au Cnd on n'utilise pas le terme car celui-ci implique un engagement du stagiaire pour toute la durée ainsi que l'organisation par l'institution d'un ensemble d'ateliers reliés entre eux (par exemple : gestuelle, chorégraphie, kinésiologie, etc.). Mais dans le cas présent on n'enseigne que la gestuelle de base, et il n'y a pas d'obligation d'assiduité. Les personnes inscrites y participent à la carte, ne payant par un système de coupons que les séances qu'elles suivent et qu'elles doivent avoir réservées. Les six séances, douze heures au total, sont accessibles avec une carte de dix coupons qui coûte 300F ; cela fait 15F de l'heure. Les élèves sont accueillis par une jeune employée du Centre qui vérifie leur inscription et tamponne leur carte à coupons. Une fois l'accueil terminé, l'employée se joindra aux séances à une ou deux occasions. Les retardataires sont refoulés ; dès le début de la séance la porte est fermée à clé.

Pour suivre un stage du Centre il faut être danseur professionnel et " vivre de la danse ". Cette qualité est appréciée non pas par le statut, mais par l'expérience, sur la base d'un curriculum vitae que le danseur doit déposer au Cnd, et qui montre soit qu'il appartient à une compagnie de danse, soit qu'il sort du conservatoire, soit qu'il a " fait plein de stages et de cours ". En cas de doute on lui délivrera un ticket unitaire pour qu'il prenne un cours à l'essai. S'il « arrive à suivre » il prendra une carte. La carte de dix cours est donc la manière normale de fréquenter les formations du Cnd ; il est utilisé comme filtre à l'entrée, non pas par son prix (qui est modique et, par heure de cours, le même que le ticket), mais par son mode d'utilisation.

• *Une vraie salle de danse dans un bel environnement*

Le stage se déroule dans un des studios de danses du Centre, de 70 m^2 environ avec parquet, miroirs sur deux faces et barres, et situé en étage. Au rez-de-chaussée se trouvent une entrée étroite mais claire, avec quelques fauteuils, un bureau et de petits vestiaires avec douches et wc. Certains stagiaires utilisent les vestiaires, d'autres se changent sans façon dans le studio lui-même. Nous sommes dans un quartier agréable du centre de Paris.

• L'enseignant : un virtuose de la street dance

Adil encadre cet entraînement. Né en 1971, il a grandi dans la proche banlieue parisienne et est titulaire d'un Bts technique. Il travaille pendant un an dans cette spécialité puis décide de se consacrer à la danse. Il fut formé par Bob (selon Adil) et par Émilio (d'après Émilio lui-même)[101] et a participé aux expériences fondatrices de la danse hip-hop de répertoire, avec le Tcd et les Rencontres de La Villette. Ex membre des groupes Undeground Killaz, Asphalte

[101] Notons toutefois qu'Adil est danseur debout, comme Bob, alors qu'Émilio est *breakeur*.

puis May Be, il danse aujourd'hui dans les Lock n' Roll, groupe de Bob (qu'Adil appelle son « maître »), dont Omar, le danseur chorégraphe du Hobo's Posse, fait également partie[102]. Intermittent du spectacle, célibataire, « gagnant bien » sa vie, c'est un danseur debout virtuose, qui dit aimer tout particulièrement l'aspect « comédie musicale » et « variétés » de la danse hip-hop. D'Adil, une responsable du CND dira que « son corps est une partition ».

• Les élèves : des danseuses professionnelles

Il y a une dizaine de personnes par séance en moyenne, seize le premier jour, sept le dernier. Comme dans la plupart des cours que nous avons observés, le public est presqu'exclusivement féminin. Il y aura un seul jeune homme, qui assistera à trois séances ; il donne déjà des cours de danse hip-hop dans Paris et me laissera sa carte. Les autres stagiaires sont danseuses et enseignantes de tango, de jazz, de danse contemporaine, de danse classique. L'âge semble varier de 25 à 40 ans. D'après une employée du CND : « Ce sont surtout des danseurs contemporains ou classiques qui viennent, par curiosité, ils viennent une fois, deux fois. »

À une ou deux exceptions près, les participants ne se connaissent pas, mais des relations se tissent au fil des séances. Je bavarde avec une bonne moitié d'entre eux ; il y a quelques échanges en dehors du cours entre les stagiaires et l'enseignant, surtout les derniers jours.

• Organisation et contenu : le cours de danse

Que cela s'appelle entraînement ou stage, peu importe ; pour l'observateur il s'agit clairement d'un cours. Adil enseigne « la base », « l'alphabet » de la danse debout : hip-hop ou top dance selon l'affichette du CND, street dance selon lui. Nous retrouvons ici le modèle scolaire observé dans toutes les associations et les écoles de danse. L'enseignant se place face au miroir, en silence, et les élèves se placent en rangs derrière lui, attendent, puis imitent ses gestes. C'est une convention tacite, connue de tout le monde. Adil propose d'abord un échauffement d'une dizaine de minutes, en commençant par la nuque, puis en descendant dans les différentes parties du corps. D'un jour sur l'autre, les mouvements de l'échauffement varient en fonction de ce qui va suivre. Vient ensuite une courte séquence de pas, qu'il augmente d'autres figures au fur et à mesure que les premières semblent acquises. Toutes les figures sont sur huit temps. Elles se font sur des musiques apportées par l'enseignant (la chaîne stéréo est installée ; il lui suffit de passer les CD), entrecoupées des plages de silences nécessaires pour ralentir le mouvement et bien entendre ses indications. Le cours fonctionne principalement par imitation des mouvements montrés par l'enseignant, mais de temps en temps, l'enseignant dit des métaphores pour mieux faire comprendre le mouvement. En revanche, il passe très peu dans les rangs ; il donne des indications collectives, et ne fait presque jamais de remarques personnelles.

La différence avec d'autres cours que nous avons observés tient surtout à l'intensité de l'effort qui est demandé aux stagiaires, dont on suppose qu'ils sont tous de bon niveau, et au souci de leur bonne condition physique (« ça va ? vous avez pas de courbatures ? », « mettez les genouillères »,« respirez, ne restez pas en apnée », « buvez »). Les figures s'enchaînent sans relâche, pour bâtir à la fin de la séance, puis à la fin de la semaine, une courte chorégraphie. Il y a une pause très brève, de quelques minutes à peine, à mi-séance environ.

Une autre particularité est le souci de l'origine. Au fil des séances Adil donne oralement beaucoup d'informations sur la généalogie des pas, sur les fondateurs des styles de danse debout, sur les conditions d'apparition puis de développement de la danse hip-hop aux Etats-Unis et en France. La deuxième semaine, il consacrera une heure au visionnage de cassettes

[102] D'après Omar, Lock n'Roll n'est pas une compagnie, c'est un « concept » ; groupement souple qui danse ensemble quand les occasions se présentent et quand tous sont disponibles. C'est une organisation libre, *free taxe* en quelque sorte.

de « l'époque des origines », surtout des extraits de la télévision américaine des années 1970, et les commentera pour nous.

Quant aux élèves, ils ne parlent pratiquement pas pendant le cours, et poseront seulement quelques questions les deux derniers jours. Ils ont en général une attitude de déférence envers l'enseignant, et applaudissent à la fin de chaque séance.

En plus de l'inégalité de la relation enseignant/enseigné, la référence à l'école est présente dans le langage. Par exemple, en présentant une séquence (un mot qu'il utilise souvent) de danse debout, Adil parle d'introduction, de développement, et de conclusion. Il résume : « c'est comme une dissertation ». Lorsqu'il enseigne une nouvelle séquence il dit encore : « c'est un cahier de brouillon ! vous avez le droit de faire des ratures ; vous vous trompez, c'est pas grave, l'important c'est de ne pas lâcher l'affaire ». Par ailleurs, il utilise à l'occasion le vocabulaire de la danse classique : « pas chassé », « pointe, demie-pointe », « première », « pointe, talon, pointe-pointe, talon ».

* * *

Les cours de danses hip-hop peuvent être distingués selon le type d'enseignement dispensé les lieux, l'organisation, le nombre et le type de participants, etc.. Au cours dispensés par des compagnies de danse qui ont un fort ancrage local s'opposent les écoles de danse qui cherchent avant tout à diversifier leur offre d'enseignement sur un marché des cours de danse. Les uns connaissent une faible division du travail et dispensent peu d'heures, les secondes sont plus rationalisées et proposent un grand nombre de cours. Dans tous les cas cependant, la majorité des enseignants sont des hommes et la majorité des élèves sont des femmes ; et dans tous les cas, c'est le modèle du cours emprunté au modèle scolaire et à l'enseignement des danses établies qui domine. Nous reviendrons plus en détail sur ces distinctions en conclusion du chapitre suivant, dans lequel nous traiterons plus en détail du contenu des cours et des modes de transmission.

CHAPITRE 6

Contenu et structuration des cours

Après avoir présenté les cours et les écoles, nous nous intéressons ici au contenu des enseignements. Qu'est-ce qui est transmis dans les cours de danse hip-hop ? Comment est-ce que cette transmission s'effectue ? Nous tenterons de dégager une première typologie des cours autour des réponses qu'on peut apporter à ces questions.

1. Qu'est-ce qu'on transmet ?

On pourrait dire que la transmission porte sur quatre objets. L'élève des cours de danse hip-hop apprend tout d'abord un *savoir* ; il doit engranger des informations et des connaissances sur ce qu'il fait ; il s'agit donc d'une opération mentale. Ces connaissances théoriques sont mises en pratique avec l'apprentissage d'un *savoir-faire*, l'association de l'exemple et de l'exercice, qui a pour but la réalisation réussie du mouvement appréhendé par l'esprit. Ce stade répond à la question « que doit-on voir ? ». Il correspond à ce que doit saisir un regard extérieur. Ce premier cap passé, il faut encore *savoir danser*, c'est-à-dire produire les bons gestes sur la musique. L'élève ne se demande plus seulement ce qu'il donne à voir mais également ce qu'il donne à ressentir. Enfin, certains enseignants amènent les élèves à un *savoir inventer* à travers l'interprétation et parfois l'enchaînement improvisé de rythmes, de pas et de figures. Bien que ces quatre objets puissent être confondus dans l'enseignement, peu de professeurs les transmettent tous dans un même cours. Outre ces quatre savoirs appliqués à la danse, on peut distinguer un cinquième objet qui serait la transmission d'un *savoir-vivre*, véhiculé à travers des valeurs morales, ce que les danseurs appellent « l'esprit hip-hop ».

(A) UN SAVOIR

L'ensemble des savoirs transmis dans les cours de danse hip-hop se résume à sept domaines de connaissance : une *gestuelle*, la *terminologie* qui lui correspond, l'*étymologie* du nom de la figure, l'*histoire* des pas qui composent la gestuelle, un *répertoire* de variations qui mettent en œuvre les gestes appris et la *musique* associée au style choréique. On observe parallèlement une connaissance du *corps*, plus ou moins spécifique aux danses hip-hop. Le professeur la délivre par la désignation et la mobilisation de certaines parties du corps. Ce savoir n'est ni exhaustif, ni systématique. Il y a des pas qui possèdent un nom, dont on connaît l'étymologie, la généalogie et une musique associées, et qui sont transmis avec ce bagage. D'autres pas ne sont enseignés qu'avec leur nom et un style de musique. Enfin, il arrive même que des mouvements soient « perdus » ; ils sont assimilés dans un autre style et dansés sur une autre musique.

• Les positions, les pas et les gestes.

La première des bases des danses hip-hop est un corpus de positions, de pas et de mouvements des bras. Les professeurs utilisent dans les cours une « banque de gestes » plus ou moins riche, selon la finalité principale de leur enseignement, selon qu'ils sont spécialistes ou généralistes, et selon qu'ils donnent un cours débutant ou initié, un stage ou une série de cours hebdomadaires.

Dans les cours où l'objectif est l'acquisition d'un panorama des danses hip-hop, on présente les principales figures de chaque style. Avec l'avancement du cours, l'apprentissage des variantes des pas de base permet cependant d'élargir le « champ lexical » choréique et de le complexifier. Au contraire, dans les cours spécialisés comme ceux de Cobra, de Redah, de Toumani, de Larbi ou de Gabriel on se focalise sur la connaissance quasiment exhaustive des seuls gestes qui constituent la spécialité. Dans ce cas, l'apprentissage du vocabulaire

choréique structure tout l'enseignement. Nos notes de terrain sont de véritables catalogues, ou plutôt de véritables dictionnaires des danses hip-hop.

On peut distinguer sur ce plan les cours pour débutants et les cours pour danseurs initiés. Dans les premiers, l'apprentissage des pas est primordial. Dans les seconds, l'accent est mis sur la chorégraphie et sur les appellations des pas.

• <u>La terminologie</u>

Il ne suffit pas d'apprendre les gestes, il faut connaître leur nom.

La terminologie hip-hop est d'origine américaine, comme les danses elles-mêmes. Les professeurs traduisent généralement les noms des mouvements quand ils expliquent les pas. Certaines traductions ont même supplanté le mot anglais et sont utilisées par la majorité des professeurs. Ainsi, le mot « vague » a remplacé l'anglais *wave*. Mais l'usage peut varier selon la spécialité du cours. Driss préfère le français : il dira « blocage » à la place du mot anglais *pop*. Redah utilise le verbe français « pointe », et non pas l'anglais *pointing*, pour ponctuer le geste de l'élève. Enfin, certains mots difficiles à prononcer, peuvent rebuter un danseur ou un professeur débutant ! D'autres termes, très idiomatiques, sont quasiment intraduisibles. Des expressions comme *skitter rabbit* ou *shabadoo* (des pas de locking et de boogaloo) sont reprises telles quelles parce qu'il s'agit du surnom du danseur qui a inventé le pas. On garde le mot *boogaloo* ainsi que des constructions propres à l'anglais : le *twist o' flex* et le *neck o' flex*, des pas d'*electric boogi*e. D'autre part, la transmission orale de la danse fait que certains noms de pas sont connus des danseurs français, sans qu'ils connaissent le sens du nom lui-même. Ainsi, le sens de *scoo' bot*' (un pas de *locking*) demeure mystérieux[103].

Gabriel, Cobra, Redah, Larbi et Toumani enseignent systématiquement le nom du mouvement en même temps que le mouvement lui-même. Certains termes sont en anglais, d'autres en français ; parfois ils utilisent les deux. En revanche Herbie, Mickaëla et Émilio portent moins d'attention à la terminologie. Un danseur suisse autodidacte, élève de passage, dit qu'il apprécie l'exactitude de Cobra qui rappelle le nom des pas dans toutes les situations (échauffement, exercices, chorégraphie). Cela l'aide à savoir ce qu'il fait et lui permet de mieux se détacher de la simple imitation. L'utilisation de la terminologie est un élément de rationalisation de la danse et de sa transmission.

• <u>L'étymologie</u>

On peut repérer différents types d'étymologie : le nom de l'inventeur, le nom donné par l'inventeur, l'aspect de la figure et le contexte de production du geste.

Alors qu'il montre le *skitter rabbit*, un pas de *locking*, Redah précise que le terme vient du pseudonyme de son inventeur, le danseur américain Skitter Rabbit.

Toumani explique aux élèves de l'école Tip Tap l'origine du nom *baby freeze* par la position même que prend le danseur. En appui sur les mains, la hanche et le genou gauches reposent respectivement sur le coude gauche et le coude droit, la tête touche le sol. Le corps est recroquevillé dans la position du fœtus.

Cobra donne aussi l'étymologie du nom du pas quand il la connaît. Ainsi, le *fresno* (un pas d'*electric boogie*) vient de la ville homonyme de Californie, tout comme le *sacrament'*, abréviation de Sacramento. Comme je le questionne sur l'utilité de ces renseignements, il dit l'importance de la « culture générale du danseur ».

[103] On peut penser qu'il s'agit d'une association entre le mot *scoot,* « prendre ses jambes à son cou», « fuite précipitée » et le mot *butt*, qui peut signifier « croupion », mais aussi « coup de tête » et « tête de Turc ». Cette figure est un levé de jambe développé. La jambe de terre est en demi-plié. Elle se caractérise par une impulsion de la deuxième partie de la jambe, tel un coup de pied porté très haut.

• L'histoire des pas

La généalogie des pas est racontée sous forme d'anecdotes. Les enseignants en connaissent davantage sur le *locking* que sur les autres styles. Le *time-clock* viendrait de l'imitation du batteur frappant la caisse claire, le *bus stop* du passager qui poinçonne son ticket, le *pointing* de l'affiche de l'Oncle Sam, le *popping* des transes dans les églises, etc. Ces explications, répétées dans beaucoup de cours, constituent une sorte de dogme connu de tous.

• La musique

Le quatrième savoir notable concerne la musique. Dans les cours spécialisés, le locking et le boogaloo se dansent sur une musique précise. Émilio, Driss, Malik et Herbie mettent des nouveautés de rap ou de Rn'B. Mickaëla passe les morceaux qu'elle aime et les nouveautés qu'elle vient de découvrir et nous demande notre avis. Cela constitue une initiation pour les élèves les plus jeunes et pour ceux qui viennent de milieux où on connaît mal le funk et le rap.

• Un répertoire de variations chorégraphiques

La plus grande partie des cours consiste en l'enseignement d'une variation chorégraphique. Tous les cours que nous avons observés se terminent par un enchaînement des pas et des postures appris durant la séance. C'est le moment de l'apprentissage dansé du vocabulaire choréique étudié. Certains enchaînements sont appréciés des élèves en tant que chorégraphies. Ainsi, lorsque nous rentrons ensemble en bus, Nabila me dira qu'elle répète chez elle les chorégraphies de Driss et me conseille d'en faire autant.

La valeur attribuée au type et à la quantité de gestes qu'un danseur connaît fonctionne notamment dans les compétitions. Le nombre de « passages » (Ira) ou de « constructions » (FBI) correspond aux enchaînements très courts (de trente à quatre-vingt-dix secondes) que le danseur interprète au milieu du cercle. Le découpage des mouvements en bases et en variantes permet d'élargir la quantité de gestes dansés. D'après Cobra, on peut danser pendant une heure en ne faisant que des *twist o' flex*, base dont il existerait plus de trente variantes[104].

• Une connaissance du corps

Comme les spécialistes d'autres disciplines corporelles, les enseignants de danse hip-hop désignent et montrent les parties du corps nécessaires à la bonne réalisation d'un mouvement : bassin, sternum, trapèze, etc. Les étapes de l'échauffement et des exercices sont les moments privilégiés de la connaissance du corps, même s'il est souvent très bref dans les cours que nous avons suivis. Redah est le seul enseignant qui consacre un tiers du temps du cours à une barre debout et au sol (contre un cinquième dans les autres cours suivis).

La spécificité des gestuelles hip-hop fait que des parties inhabituelles du corps sont mobilisées. Ainsi le pop est une contraction musculaire du triceps. Le pop du triceps maîtrisé, Cobra et Redah nous amènent à popper des jambes. (On peut également ajouter la poitrine, la tête et le dos).

* * *

Les savoirs de la danse hip-hop sont structurés, hiérarchisés et interdépendants. Nous avons décrit au chapitre 4 la structure de la danse en genres (sol/debout) et en styles (popping, locking, house, etc.). De plus, les danses sont composées de pas de bases à partir desquelles on conjugue des variantes. La musique est également structurée en genres (funk, breakbeats, house, rap, Rn'B) eux-mêmes divisés en sous-genres. Ces savoirs sont hiérarchisés dans la pratique de l'enseignement, le plus important étant les gestes et les pas, suivis de près par les

---

[104] C'est certainement possible, mais sans doute très lassant. Ces variations ne sont pas sans rappeler les exercices de style littéraires ou musicaux ; on décline un thème à l'infini, en faisant varier successivement toutes ses composantes.

chorégraphies, puis selon les enseignants, la musique, la terminologie, l'histoire, et enfin la connaissance du corps. Ils sont enfin interdépendants: à un geste correspond un terme, une histoire, une musique et une partie du corps. À une musique correspond une danse, un style et une gestuelle.

(b) Un savoir-faire

Une étape ultérieure de l'apprentissage de la danse est celle de la transmission et de l'acquisition de savoir-faire. C'est le moment où le professeur enseigne *comment* faire le geste ; il donne alors l'exemple, à savoir un modèle de réalisation et parfois des exercices, qui permettent de mettre en pratique des techniques.

• Le modèle

La transmission du savoir-faire par l'exemple est incontournable en danse. On imagine mal un professeur de danse qui ne montrerait pas à ses élèves le geste tel qu'il doit être fait. Le moment où le professeur fait intervenir l'exemple est cependant fondamental d'un point de vue pédagogique et dans la réalisation du geste que fera le danseur débutant. L'utilisation de l'exemple implique d'une part la lisibilité du savoir-faire du professeur lui-même, qui redevient alors plus danseur qu'enseignant, et d'autre part un apprentissage synthétique.

Si le corps du professeur est une partition pour l'élève, il doit être précis et exact. C'est la caractéristique du modèle : la perfection. Peut-on suivre le cours d'un danseur dont on n'aime pas la danse ? La relation au modèle repose, en partie, sur le pouvoir esthétique du corps de l'enseignant. C'est sans doute ce pouvoir qui favorise l'identification au modèle, qui nous entraîne alors dans son sillage. Marcel Mauss rappelle l'importance du prestige dans la transmission des techniques.

Apprendre de manière synthétique suppose d'autre part une réussite rapide dans l'exécution du geste. Cette rapidité peut être satisfaisante pour l'élève qui pratique la danse en tant que loisir. Mais pour pouvoir suivre l'enseignant il faut pouvoir l'imiter. Les aptitudes kinesthésiques des élèves laissent souvent deviner une hexis de danseur ou de gymnaste. Ainsi, parmi les élèves du cours d'Émilio, trois capoeristes et trois gymnastes sont capables d'effectuer par simple imitation des mouvements acrobatiques de break.

Certains enseignants privilégient la transmission d'un modèle de geste à l'enseignement de techniques. D'autres, comme Cobra et Mickaëla, sont soucieux de ne pas être imités. Dans un premier temps, le modèle qu'ils transmettent n'est pas un modèle d'interprétation mais un modèle de décomposition.

Alors que l'apprentissage par l'exemple utilise une approche synthétique, l'apprentissage des techniques se réfère à un mode de transmission analytique.

• Les techniques

L'histoire des techniques est celle de la maîtrise de l'énergie, née des tâtonnements de l'expérience. Érigée en système, la maîtrise peut s'autonomiser de l'individu. La technique est donc une élaboration rationnelle, un calcul méthodique pour rendre l'action efficace. C'est un nouveau mode d'adaptation au monde qu'il faut savoir utiliser, car les règles qui gouvernent l'action ne fonctionnent que lorsqu'elles sont convoquées au bon moment et à bon escient. Souvent associé à l'objet matériel, la technique relève en premier chef du corps, comme le rappelle Marcel Mauss :

> « [La] technique [est] un acte traditionnel efficace […]. Il faut qu'il soit traditionnel et efficace. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est en quoi l'homme se distingue des animaux : par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale. […] Le corps est le premier et le plus naturel instrument de

> l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps, moyen technique de l'homme, c'est son corps. » (Mauss, 1970 : 371)

La technique est donc une élaboration à la fois rationnelle et traditionnelle. Elle a pour but l'efficacité de l'action d'une part ; elle est transmissible d'autre part. Marcel Mauss souligne également la dimension « naturelle » de la technique. Il évoque le paradoxe de la technique, présente mais invisible. C'est justement parce qu'elle est invisible que tel geste ou telle manière de faire nous semble naturelle. Lorsque l'on parle de techniques du corps, on parle donc de rationalité incorporée. L'enseignement des techniques de danse est prise dans cette contradiction : il y a apprentissage méthodique de manières de faire qui doivent pourtant devenir naturelles.

Les exercices sont la première mise en pratique des techniques. En danse on peut distinguer la décomposition, la lenteur et la répétition.

Il y a différents stades de décomposition d'un mouvement dansé. Parler en termes de décomposition c'est supposer qu'on va du complexe au simple. À cet égard, le mouvement ou le pas est lui-même une décomposition de la chorégraphie. Les cours déroulent donc leur trame du mouvement le plus simple au plus complexe. Certains enseignants pensent leur cours globalement en introduisant dès l'échauffement des structures de mouvements dansés. Mickaëla commence son cours en demandant aux élèves de faire un large cercle, nous reproduisons puis improvisons ensuite des rythmes avec notre corps. Cobra introduit également la décomposition du mouvement dans l'échauffement. Les rotations de la tête, des épaules, du buste, de la taille, du bassin sont décomposées en carrés. C'est un échauffement spécifique, une « mise en abîme », qui décompose la décomposition du mouvement. Il existe une autre forme de décomposition, elle est associée à un changement de position. Émilio nous apprend le six-temps[105] en nous montrant, debout, le trajet des pieds. Nous effectuons l'exercice ainsi décomposé avant de descendre en appui sur les mains. Le mouvement est comme « marqué », seul le « squelette » (Cobra) du mouvement est réalisé.

> La décomposition du *twist o' flex* :
>
> Au cours de l'échauffement nous travaillons les rotations latérales de la tête et les rotations du buste, d'une manière géométrique ; nous acquérons ainsi la direction du mouvement : 90°.
>
> Un premier exercice nous fait enchaîner la rotation du buste, de la tête puis du bassin (par un pivot des pieds). C'est la base de ce pas, sa structure, son « squelette ».
>
> Une fois cette étape acquise, les rotations du buste, du bassin puis des jambes se font non plus sur un axe vertical mais en suivant un quart de cercle, voire un cercle entier.
>
> Les différents ordres d'enchaînement des rotations possibles composent des variantes du pas.

L'apprentissage des bases se prolonge avec celui des variantes. Cobra, Redah et Toumani appliquent à leur pédagogie la distinction entre les bases et les variantes. C'est une méthode efficace et rationnelle, qui n'est possible que parce que les danses hip-hop, contrairement à la modern dance ou à la danse contemporaine, reposent sur une gestuelle et des techniques spécifiques, codifiées et interdépendantes.

Cobra accorde une grande valeur à l'apprentissage de la maîtrise du mouvement ; elle doit être associée au ressenti. Il demande à ses élèves d'avoir la sensation du mouvement qu'ils exécutent. Le popping, contraction musculaire, doit être ressenti avant d'être dansé. La technique passe donc par la prévision au moyen d'une image mentale. C'est pourquoi il se félicite que le studio Tech Style n'ait pas de miroir. Nous remarquons la justesse de son jugement, quand nous prenons un cours de popping au Passage des Amandiers. Le studio est

[105] Le sic-temps est le passe-passe le plus simple, le plus décomposé ; il s'exécute sur six temps, comme son nom l'indique.

petit, nous sommes automatiquement confrontés au miroir et c'est alors que nous nous rendons compte que notre image nous déconcentre et nous éloigne de la sensation motrice.

Dans les cours de Mickaëla et Cobra la variation étudiée peut être vue comme un exercice, une mise en œuvre des acquis techniques. Cobra utilise d'ailleurs le terme de routine, terme anglais utilisé dans le milieu du théâtre pour désigner un numéro, de danse notamment (*dance routine*). Le mot désigne également l'enchaînement répété de techniques acquises. Lorsque nous dansons la « routine » qui suit les exercices, Cobra répète inlassablement, que ce qui compte ce n'est pas la chorégraphie mais l'attitude. Nous pouvons nous tromper dans la chorégraphie, ce n'est pas grave. Par contre, il veut que nous ayons les bonnes directions qui font qu'on distingue les figures dansées.

La décomposition va de pair avec la lenteur. Le professeur exécute le mouvement au ralenti, l'élève l'imite. L'exécution lente fonctionne avec la technique du modèle. Cela permet à l'élève de voir l'articulation d'un geste ou d'un pas dans les détails.

Dernière étape, la répétition est associée à la décomposition et à l'exécution au ralenti. La répétition doit transformer le geste en technique, c'est-à-dire en habitude incorporée et invisible. Il est intéressant de noter que ces techniques d'apprentissage, la décomposition et le ralenti, sont elles-mêmes des figures de style des danses hip-hop et plus particulièrement de l'*electric boogaloo*.

Ces méthodes sont très souvent utilisées par les enseignants. Certains inventent leurs propres techniques, sans doute issues de leur entraînement personnel. À la sortie d'un cours, Cobra nous dit :

> « Quand je m'entraîne avec vous c'est bien, parce que je garde les contractions. J'aime bien m'entraîner avec vous (…) ».

L'entraînement devient alors un acte de recherche kinésiologique. C'est Mickaëla qui nous fait travailler de la manière la plus originale. Elle invente des exercices originaux et parfois dansés. Par exemple, le travail des vagues mobilise notre imagination et notre psychomotricité. Elle nous demande d'associer à l'ondulation des bras, celle du torse, puis celle du bassin, des jambes et enfin de la tête. Nous devons ensuite faire le chemin inverse et enlever la tête, puis les jambes, etc. Elle applique le même principe à la rotation des épaules. Ce lien entre une partie du corps, le corps entier et une manière de bouger le corps, elle le mobilise aussi pour le travail du pop. Dans une séance d'initiation au pop, elle nous demande de contracter le corps tout entier. Elle cherche ainsi à nous amener à ressentir ce mouvement minuscule qu'est la contraction musculaire. Elle focalise ensuite l'exercice suivant sur la contraction d'un muscle.

• Les recettes

Avec la découverte de techniques, les danseurs façonnent des règles, à savoir des principes soit d'ordre kinésiologique soit d'ordre esthétique. L'un des buts que la technique doit permettre d'atteindre, c'est l'effet. L'effet est le signe que l'effectuation du geste est réussie. Par exemple, la trame des gestes de la danse debout peut être exécutée sans grande difficulté, mais c'est leur esthétisation qui demande un travail technique. Il s'agit de maîtriser le mouvement pour faire disparaître les « ficelles », à savoir les techniques par lesquelles le geste « fonctionne ».

Le lieu d'impulsion du mouvement est une notion qui donne vie au geste. Il se superpose au travail de décomposition. Cobra souligne le rôle joué par les épaules dans les ondulations comme la vague ou le king cobra : « c'est l'épaule qui dit : va là ! » Nous notons cette personnification très imagée de la partie du corps qui déclenche le mouvement. D'une

manière plus rationnelle, Redah fait appel à la notion de poids du corps. Il nous explique que le popping vient de la danse dite « robot », dans laquelle les pieds sont ancrés dans le sol, tels ceux du robot. D'autres enseignants font également prendre conscience des appuis au sol, ou font appel à des appuis fictifs. D'une manière générale, Cobra nous demande de ne pas coller nos pieds l'un contre l'autre dans les positions intermédiaires (lorsque nous nous retrouvons en sixième position), pour pouvoir enchaîner les mouvements facilement, car ce sont des articulations entre deux positions. Mickaëla nous suggère d'imaginer que notre bras repose sur une table quand nous travaillons la vague, alors qu'il ne repose sur rien ; que nos mains se posent lorsque nous terminons le lock, alors qu'elles sont en l'air ; que nos pieds s'enfoncent dans le sol lorsque nous travaillons une marche au ralenti, alors que le parquet est dur, etc. Le poids du corps est également important dans la compréhension de la réalisation des figures de break. Alors que nous travaillons des tracks[106] avec Émilio, il reprend une élève qui positionne son bassin trop en avant ; du coup le poids de son corps est déporté et elle a du mal à repartir en appui sur les bras. Il lui dit qu'elle doit être plus accroupie, qu'elle doit pouvoir tenir sans s'appuyer sur les mains. Alors que nous prenons la position Y, Mickaëla nous demande de placer le poids de notre corps sur la jambe fléchie ; ainsi la jambe tendue doit pouvoir bouger.

La finalité du mouvement étant esthétique, des professeurs utilisent cette notion pour donner aux élèves les moyens de réussir la réalisation d'un pas ou d'un geste. Ainsi, au cours d'une chorégraphie de tétris[107], Émilio rappelle qu'on ne doit pas voir le trajet des bras. Ce qu'on ne doit pas voir, c'est-à-dire la technique, ce sont les ficelles qui actionnent le mouvement. Malik, s'adressant à une classe d'enfants, évoque ce que le danseur donne à voir:

> « Si tu ne restes pas assez longtemps sur ton geste, on ne le voit pas. C'est visuel la danse » (Note IK, janvier 2001)

En plus de cela, il leur montre l'exemple. Cobra souligne le fait qu'un geste dont l'effet est réussi doit être vu sans qu'on le regarde. Il arrive qu'en cours, alors que l'enseignant corrige un élève, un autre s'entraîne seul ; s'il réussit l'effet et qu'il est dans le champ de vision de Cobra, celui-ci lui fait remarquer qu'il a vu ce qu'il faisait sans le regarder, ce qui signifie qu'il a réussi son geste.

On voit ici la grande proximité entre le travail technique et l'interprétation du geste. De même, la manière dont ces techniques sont transmises est indissociable des techniques elles-mêmes. On étudiera plus en détail ci-dessous comment elles sont enseignées. La grande imbrication des différents niveaux de transmission rappelle que le réel est continu et la théorie (qui repose sur l'analyse) discontinue.

(c) Savoir danser

La danse résulte bien sûr de connaissances à la fois théoriques et pratiques. Savoir et savoir-faire se prolongent en un savoir-danser. On peut définir le savoir-danser comme l'interprétation du mouvement, la capacité de donner du sens au geste. Il repose sur l'énergie, le style et l'expressivité. Les enseignants transmettent le savoir-danser (qui est plus difficilement objectivable), via, une fois encore, l'exemple et la chorégraphie des gestes appris. Dans les cours où les enseignants ont pour but principal de transmettre le plaisir de danser, l'apprentissage des différents gestes est plutôt le support de la variation apprise dans la deuxième partie du cours. La technique tend à être un moyen et la chorégraphie, le but. C'est le cas chez Malik, Driss et Herbie. Mais dans les cours où l'objectif premier est

[106] Le tracks est un mouvement de break, dans lequel le corps est en appui sur les mains, les coudes plaqués contre les abdominaux ou les hanches. Dans l'exercice en question, le départ en position tracks était suivi d'une rotation sur un bras tendu en appui sur les pieds, en passant par la position accroupie en appui sur les mains en arrière, une jambe tendue, pour revenir en position tracks.
[107] Sous-genre de l'electric boogie, caractérisé par des mouvements géométriques des bras.

l'apprentissage de la danse, l'enchaînement final[108] est un moyen, alors que la maîtrise de la technique et de l'interprétation est le but visé.

• <u>L'énergie</u>

Tous les enseignants font appel à l'énergie des élèves. Cobra, par exemple, ne nous lâche pas une minute. Il compte de plus en plus fort, accélère le tempo, vient danser à côté de nous, met la musique plus fort. Il nous imite qui faisons des mouvements mous et lents, et nous explique qu'une fois le geste maîtrisé, il faut lui donner l'énergie et la puissance nécessaires pour qu'il soit vu. Il nous conseille de faire des pas plus grands, ainsi l'énergie viendra d'elle même. Gabriel utilise un autre moyen pour nous pousser plus loin, très efficace : avant de passer à l'enchaînement, il nous fait danser très simplement, comme si nous étions dans une boîte de nuit ; alors les corps se libèrent et s'échauffent, l'énergie croît. Il met également la musique plus fort.

Mais le contrôle de l'énergie n'est pas à sens unique. Redah affine la notion d'énergie alors qu'il corrige l'exécution d'un geste de locking qui s'appelle le *pace* (un mouvement de poignet « comme si [on] frapp[ait] à la porte »). Le mot « énergie » n'est pas synonyme de puissance mais plutôt d'intensité, elle peut être forte ou douce. Il fait remarquer aux élèves :

> « Soit vous mettez trop la patate, soit vous relâchez trop » (Note IK, février 2001)

Il ajoute que si on met trop d'intensité, les mouvements « partent dans tous les sens ». Cobra utilise un autre registre pour désigner ce défaut : être *speed*. Pour lui, être speed, ne signifie pas être énergique ; il imite alors un danseur qui apparaît comme immature et dispersé, dont l'énergie n'est pas maîtrisée.[109] D'une manière plus abstraite, Redah demande aux élèves de fournir de l'énergie en leur disant : « Occupez l'espace plus fort ».

La maîtrise technique permettait une bonne lisibilité du geste, l'énergie va se charger de « faire passer le message ». Vecteur de la forme, c'est l'énergie qui retient l'attention du spectateur. Tout au long du cours, Cobra nous demande d'être énergique, que ce soit pendant un exercice ou dans l'exécution de la « routine ». Lui-même s'applique à nous transmettre son énergie : il arrive qu'il vienne danser tout près d'un élève qu'il veut dynamiser, ou qu'il nous exhorte en comptant les temps et en nous demandant de nous concentrer sur notre énergie (voir ci-dessous Les interactions verbales). Il joue ainsi tantôt un rôle de modèle, tantôt un rôle d'incitateur.

Un exercice de Mickaëla nous fait mesurer différentes intensités du geste, grâce à un travail sur la vitesse d'exécution. Nous faisons des rotations du torse de gauche à droite de plus en plus vite, en deux temps, en quatre temps, puis jusqu'au maximum de notre vitesse, au point qu'elle ne compte plus. Elle applique ce principe à d'autre mouvements telle que la flexion latérale du torse. Ainsi, à partir d'un exercice courant, elle tire un principe qu'elle développe et applique à d'autres mouvements.

• <u>Le style</u>

Mais les danses hip-hop ne sont pas que codifications techniques et énergie. Façonnées dans la relation de face à face, elles se caractérisent par une liberté individuelle d'interprétation des détails : positions des mains ou des épaules, expression du visage, types de vêtements et jeu avec les vêtements. Le style est affaire de distinction. Les enseignants le transmettent « par

[108] Il s'agit très souvent d'un enchaînement de pas appris dans le cadre des cours, où tous les élèves dansent face à la glace. Seul Émilio et Mickaëla chorégraphient, mais très peu, les relations entre les élèves-danseurs. Dans une certaine mesure, bien que ce soit à la marge de l'enchaînement lui-même, Larbi crée et chorégraphie lui aussi les échanges entre les élèves-danseurs. Malik construit également des chorégraphies dans le cours d'enfants. Dans tous les autres cours que nous avons observés les élèves travaillent les uns à côté des autres, sur le même rythme, mais quasiment sans interaction aucune.

[109] Il nous semble que l'énergie est à la danse hip-hop ce qu'est le « soutien » pour le chanteur : ce qui permet d'assurer une égalité dans la production du geste (ou du son).

défaut » en laissant justement une part propre à l'élève. Cobra et Mickaëla nous disent que nous devons « trouver » notre style. Mikaëla nous présente sa manière d'interpréter un personnage « avec son style », tout en nous demandant de le faire avec notre « propre style ». Nous retrouvons la même demande chez Cobra qui définit le style soit par des positions particulières de parties du corps (par exemple : les mains ou les épaules), soit par une manière qui affecterait l'ensemble des mouvements : par exemple l'étroitesse des gestes. Car bien qu'il nous reproche de danser les bras collés au corps, il ajoute régulièrement que cette attitude peut néanmoins constituer un style : il se met alors à danser ainsi.

En nous demandant de « mettre notre style », les enseignants nous demandent à la fois de respecter la matrice gestuelle qu'ils nous ont apprise et de la moduler. Danser, c'est à la fois perpétuer une figure identifiable et inventer quelque chose qui nous distingue des autres. Et ce « quelque chose » transcende l'enchaînement des gestes discrets en une totalité harmonieuse. On peut ainsi reconnaître un grand danseur rien qu'à sa manière de danser, sans voir son visage ; sa manière s'imprime dans les consciences et reste gravée dans la mémoire.

• <u>L'expressivité</u>

Avec l'expressivité, le sens prend forme dans la danse. Le locking et l'electric boogie trouvent leur sens dans le mouvement lui-même. Le support de l'expressivité n'est pas une histoire racontée, c'est le mouvement lui-même. Driss, Redah et Cobra disent à quel point l'electric boogaloo est une ruse, comment « c'est une histoire d'opposition droite-gauche, haut-bas » (Driss). Beaucoup de pas d'electric boogaloo consistent en ceci : faire croire qu'on part dans une direction, alors qu'on va ailleurs. En locking aussi, selon Redah :

> « Vous avez remarqué un peu les déplacements à gauche et après je reviens à droite. Il y a toujours opposition ou dissociation dans les corps, donc dans l'espace. […] Quand je regarde où je pointe, il y a un jeu qui se crée à ce niveau là. » (Note IK, février 2001)

Selon les enseignants, on trouve dans la généalogie de la danse une clé pour l'interpréter ; c'est là que réside la signification des mouvements. Pourquoi joue-t-on avec sa casquette, pourquoi tape-t-on sur le sol ? La connaissance du contexte qui a vu l'invention du geste permettra de le comprendre et éveillera l'expressivité du danseur. Au cours du stage Hip Hop Time, Redah rappelle qu'à l'origine le locking se dansait en face à face ; il appelle alors Albert et devant les élèves ils enchaînent tous deux une courte variation de locking dans cette position. Redah ajoute que le locking, « c'est vachement avec les chapeaux » ; il prend alors une casquette et fait le geste de se recoiffer. Toumani, quant à lui, invoque le contexte du défi ou de la scène de théâtre. Alors qu'une élève est en baby freeze, il lui demande de bien positionner sa tête dans l'axe du corps, comme si elle regardait une personne située en face, car « quand on danse en défi on regarde son adversaire et quand on danse sur scène, on regarde son public ».

En créant un personnage ou une situation, en révélant une émotion, en disant une histoire, l'élève crée son style. Les postures du visage et du corps jouent un rôle important. Le danseur-interprète peut développer un style à partir d'un simple paramètre d'exécution. Par exemple, l'étroitesse, la fluidité, ou la saccade ne concernent pas seulement l'exécution d'un geste mais deviennent des partis pris expressifs qui impriment leur marque à l'intégralité d'une séquence.

La musique joue également un rôle dans l'éveil de l'expressivité ou de ce que les enseignants appellent le *feeling*. Redah comme Cobra nous font danser sur différents morceaux. Cobra nous demande lequel nous préférons. Il souligne les détails de la mélodie qui peuvent nous permettre d'introduire des variations dans la gestuelle. Mickaëla choisit des musiques très expressives et nous demande de faire « coller » la chorégraphie à la mélodie. Le sens imputé

au rythme et à la mélodie peut également être un vecteur de sens, et donc conduire à l'expressivité.

À ce stade de l'apprentissage, on peut parler d'échange. L'énergie n'est pas transmise, elle est échangée, le style est une production de l'élève dont l'expressivité s'adresse principalement à l'enseignant.

(D) L'IMPROVISATION DANS LES COURS : INVENTER ET ÉCHANGER LA DANSE ?

Inventer la danse signifie dans un premier lieu s'initier à l'improvisation. Marilène Iglesias-Breurer et Philippe Le Moal (1999 : 736) donnent deux définitions possibles de l'improvisation :

> « Soit [des] séquences [sont] prévues dans le déroulement de la danse offrant une liberté d'exécution à un ou plusieurs danseurs […]. soit, seuls sont fixés les trajets et les figures, tandis que les pas sont libres. [Mais] dans l'ensemble, [il y a] improvisation à partir de pas codifiés que les danseurs assemblent à leur gré. Mais [c'est aussi un] espace de créativité que les meilleurs danseurs peuvent mettre à profit pour en inventer d'autres. ».

En référence aux danses de société afro-américaines, les auteurs remarquent qu'il y a fréquemment constitution « d'un répertoire propre de pas et de figures dans lesquels l'improvisation se ressource, il en résulte toutefois des formes ouvertes, riches de possibilités créatives et de renouvellement, notamment à la faveur d'émulation entre danseurs, ce dont le développement des danses hip-hop fournit un remarquable exemple. » Dans les faits, cet aspect des danses hip-hop est rarement transmis dans les cours que nous avons observés. Nous totalisons tout au plus dix souvenirs de cours où il y a eu un travail d'improvisation. Trois enseignants différents nous amènent à danser « sans filet », sans suivre un enchaînement imposé. Dans ces cours, nous pouvons distinguer trois facettes du travail d'improvisation : l'échange entre élèves, l'enchaînement de pas spontané ou libre, et le fait de se montrer aux autres.

Outre savoir danser, Mickaëla, Cobra et Larbi nous demandent d'improviser la danse très brièvement, à partir du lexique étudié en cours ou selon notre inspiration. Mickaëla intègre de courts moments de freestyle dans l'échauffement ou après l'étude de brèves variations. Nous sommes tous en cercle, l'enseignante fait répéter trois fois à chaque personne un geste inventé ; ensuite le groupe doit le reproduire. C'est assez difficile, nous sommes tous face à face, en ronde, c'est le début du cours et nous sommes statiques. On fait le même échauffement à partir de gestes libres inspirés des danses étudiées (locking, boogaloo, house). Le modèle est ici transposé du professeur à l'élève, et l'élève devient l'exemple à suivre. Cette entrée en matière échauffe non pas les corps mais les cœurs et les esprits puisque, situation exceptionnelle dans les cours de danse hip-hop, nous quittons le positionnement ordinaire du groupe dans la salle, en quinconce derrière l'enseignant. Nous adressons notre geste aux autres élèves. À la difficulté d'inventer un enchaînement, aussi court soit-il, s'ajoute celle de s'exposer aux autres. Lors d'un cours où nous avons travaillé les ondulations, Mickaëla nous demande d'inventer huit temps avec uniquement des ondulations des bras, des jambes et du haut du corps. Ensuite nous les dansons, tous ensemble, face à la glace. Puis elle nous dit qu'aujourd'hui nous faisons cela ensemble, mais que plus tard chacun le fera individuellement. Quelques semaines plus tard, nous avançons dans la création collective :

> Nous terminons par un atelier d'improvisation. Chacun doit faire un freeze. Deuxième contrainte, plutôt en tracks, c'est-à-dire en appui sur les deux mains, les coudes en appui sur le ventre. Troisième contrainte, nous partons d'une pose très simple, un pop, mouvement très simple, très lent, qui nous mène au freeze en deux fois huit temps. Elle nous demande de travailler ce qu'il y a entre les poses : « ce qu'il y a entre les poses c'est la danse. » Puis, elle organise l'ensemble : une moitié du groupe commence au bout de huit temps, la seconde moitié

> au bout de huit temps, pose en freeze sur quatre temps, puis nous terminons par un accent qui nous amène tous en position à genoux, les fesses contre les talons. La séance se termine par des applaudissements. Aujourd'hui nous n'applaudissons pas le prof, nous nous applaudissons nous-mêmes. (Note IK, mars 2002)

Plus timidement, Cobra nous fait terminer la routine par un freeze de notre choix ; il nous demande de prendre une pose et de la changer chaque fois que nous recommençons l'interprétation de la chorégraphie. Il nous prévient qu'à la fin de l'année, nous ferons un freestyle, c'est le but de l'apprentissage.

Gabriel et Cobra font souvent des références aux discothèques et aux soirées. Cela campe une atmosphère par rapport auquel eux-mêmes se positionnent, puisqu'en faisant ainsi ils présentent la danse comme un plaisir. Mickaëla nous demande de « kifer »[110] le son et le geste ; elle nous fait part de ses goûts musicaux. Lorsqu'il met un morceau qu'il aime particulièrement Cobra nous le fait savoir ; sous-entendu : « vous avez intérêt à bien danser ! » Il nous considère comme des danseurs et des danseuses et parle de nous faire monter sur scène. Il veut nous transmettre un art, non pas un loisir, et nous demande de progresser. En réponse à une telle sollicitation, Wadi délaisse le break et ses études[111] pour se consacrer au boogaloo. Je me surprends moi-même à m'entraîner chez moi, contre toute attente. La présence des danseurs de FBI Junior dans le cours de Driss l'incite à tenir un discours similaire.

Cela dit, l'apprentissage de l'improvisation n'est pas très développé dans les cours que nous avons observés. Si Mickaëla nous guide doucement vers l'invention comme un processus qui passe par l'échange entre danseurs, nous travaillons encore très peu la situation de démonstration publique. Comparativement aux autres, c'est pourtant dans son cours qu'on y est confronté le plus. Étonnamment, peu de professeurs transmettent ce qui est pourtant censé être un pilier de la danse hip-hop, des relations entre les personnes et de « l'esprit » hip-hop : la danse comme représentation. Il y a donc une contradiction réelle entre la volonté affichée de transmettre un art et une pratique d'enseignement qui privilégie le loisir.

(E) SAVOIR-VIVRE

C'est dans un sens un peu vieilli que nous employons la notion de savoir-vivre, c'est-à-dire, « l'art de bien diriger sa vie » (Petit Robert, 1991). Certains enseignants transmettent ce qu'ils appellent un « esprit », ensemble de valeurs morales qui constituent le cadre axiologique de la danse hip-hop. Pour l'instant, nous pouvons définir « l'esprit hip-hop » comme un ensemble de pratiques et de représentations qui constituent un idéal de relations entre les personnes ; il est communautaire dans la manière et universaliste dans l'idéologie. Le slogan « tous frères » pourrait résumer sommairement cet esprit. Cependant, un danseur à qui je demandais ce qu'était pour lui l'esprit hip-hop me répondra : « d'abord, les bases [gestuelles] ». Un tel positionnement fait directement référence aux tensions qui existent parmi les danseurs autour de la définition des normes esthétiques. Il souligne par ailleurs l'importance de la dimension formelle de la danse hip-hop, et met en équivalence esprit et fondement.

L'« esprit » est véhiculé par les enseignants qui déclarent vouloir mettre en pratique la solidarité et surtout la fraternité dans la manière dont ils transmettent la danse. Il arrive que Mickaëla appelle un élève « mon frère » ou « ma sœur ». La ferveur avec laquelle Cobra transmet son art à des débutants n'a d'égal que la générosité de Mickaëla et d'Émilio. Tous sont d'une disponibilité étonnante envers les profanes que nous sommes ; cela passe par l'intensité de leur engagement et par le temps qu'ils nous consacrent (on dépasse fréquemment les horaires officiels). Leurs cours prennent la forme de *master classes*, à savoir

[110] En arabe, *kif* : « prendre plaisir à, jouir de ».
[111] Quand il commence l'*electric boogie*, en novembre 2000, il est en maîtrise de biologie à l'Université.

de situations d'apprentissage où l'enseignant donne des orientations en se fondant sur les connaissances et les souhaits de l'élève, et qui sont habituellement réservés aux danseurs en voie de professionnalisation.

Enfin, chez tous ces enseignants, les encouragements à travailler chez soi et à fournir des efforts pendant l'exécution d'exercices difficiles vont de pair avec l'invocation des bienfaits du travail et du plaisir qu'il doit nous procurer. Dans ces cas, « l'esprit hip-hop » prend l'allure d'une morale de l'ascèse ; l'apprentissage de la danse s'apparente alors au « modèle de la discipline » mise en lumière par Sylvia Faure (2000).

* * *

Les quatre premiers objets de savoir que nous avons distingués dans l'analyse se recoupent dans la réalité, en particulier les trois premiers ; ce qui contribue à l'efficacité pédagogique, car le geste dansé est tout cela à la fois : appréhension théorique des mouvements, exécution technique et interprétation, voire improvisation.

Cette catégorisation nous a permis de repérer les positionnements des enseignants en fonction des objectifs de transmission qu'ils mettent en œuvre dans leur cours. Une première différenciation peut être faite entre spécialistes et généralistes, une seconde entre danseurs-chorégraphes expérimentés et danseurs-chorégraphes qui le sont moins. Qui enseigne quoi ? Quel danseur, quel chorégraphe se cache derrière le professeur ? Y a-t-il un lien entre ce qu'il enseigne et les conditions dans lesquelles il peut le faire ? Pour l'instant, nous pouvons noter que les professeurs qui disposent de leur propre salle pour l'enseignement sont les plus expérimentés. Il s'agit de danseurs-chorégraphes qui ont fondé (ou rejoint) une association et enseignent au nom de la compagnie qu'ils dirigent ou à laquelle ils appartiennent.

Deux d'entre eux donnent des cours généralistes, à l'instar de la danse hip-hop chorégraphiée dans leurs spectacles. Mais la plupart des danseurs sont spécialisés : ils sont interprètes soit de danse debout, soit de danse au sol, et leur enseignement suit cette distinction. L'hyper spécialisation d'un Cobra est rare. Danseur et professeur d'electric boogaloo, il n'interprète et n'enseigne que ce style particulier de danse debout.

Les enseignements les plus complets, au regard de la typologie que nous avons construite, sont ceux des danseurs les plus expérimentés, les plus reconnus et parmi les plus âgés. Exception faite de Cobra, le contenu d'un cours ne se limite pas à un style. En général les cours de danse debout comprennent un apprentissage du locking et de l'electric boogie. Ceux de danse au sol concernent aussi les différents types de mouvements nécessaires à son exécution. Nous verrons ci-dessous que la distinction sol/debout n'est pas non plus déterminante en ce qui concerne les moyens mis en œuvre.

2. Comment transmet-on la danse hip-hop ?

On peut utiliser différents axes d'analyse pour comparer les manières d'enseigner les danses hip-hop. L'axe le plus évident est celui de l'organisation spatiale et sociale. La division des cours en niveaux peut également être pertinente pour nous. Les moyens pédagogiques fournissent d'autre part un indice pour pouvoir situer le cours observé par rapport aux autres et tenter de décrire l'espace de l'enseignement de la danse hip-hop en région parisienne et à Ville-d'Ouest. Nous utiliserons ponctuellement l'étalon des modèles d'apprentissage en danse classique, d'une part et en danse contemporaine de l'autre. Ces points de comparaison pourront aider à faire apparaître les prémisses d'un modèle hip-hop spécifique.

(A) L'ORGANISATION SPATIALE DES COURS

Dans tous les cas observés, l'organisation spatiale du cours est très classique. Le groupe est face à la glace et au professeur (à moins que celui-ci ne soit lui-même face à la glace). Au « quart d'heure hip-hop » de retard, fréquemment observé, répond le flou qui organise la répartition des élèves : un « quinconce hip-hop ». L'une des logiques est la visibilité : soit on essaie de voir l'enseignant, soit on essaie d'apercevoir son reflet dans la glace, soit on essaie de se voir soi-même. Lorsqu'il y a trop de personnes dans le studio, comme dans les cours de Driss ou de Malik, il faut également veiller à ne pas se gêner entre élèves, notamment quand on descend au sol.

La timidité des élèves, dont nous avons déjà parlée plus haut, transparaît dans l'organisation spatiale du cours de Cobra. Le groupe d'élèves n'occupe que la moitié de l'espace du parquet. Nous nous installons dans la partie qui se situe près de la porte. Ce n'est que très rarement que nous occupons tout l'espace, quand les effectifs dépassent la douzaine d'élèves. D'autre part, nous avons tendance à nous replier vers le fond. De temps à autre Cobra nous demande d'avancer. Il est également arrivé qu'il demande à certains placés derrière de passer devant et vice-versa. Cet exercice de déplacement est opéré d'une autre manière par Larbi. Alors que je suis le cours débutant pour la troisième fois, il me demande de venir au premier rang, parce que j'articule les mouvements plus clairement que les autres danseurs. La « bonne élève » est placée devant comme « modèle ». Cela me paraît injuste vis-à-vis des adolescents, qui peinent et se font rabrouer par cet enseignant. J'ai une dizaine d'années de danse derrière moi, et quasiment le double de leur âge. D'autre part, cet exemple révèle le conformisme scolaire de certains enseignants. La conformité spatiale est remarquable dans les cours de Malik et de Driss. À l'avant droit, c'est-à-dire près de l'enseignant, se placent les danseuses en cours d'intégration au groupe FBI Junior, au milieu les danseuses un peu plus âgées et au fond les plus jeunes. Il arrive cependant que les danseuses FBI Jr se retrouvent au fond de la salle, mais cela reste exceptionnel. Quand les danseurs FBI Jr viennent au cours de Driss, ils se placent en premier lieu sur la gauche, se déplaçant vers l'arrière pour gagner de la place. Cette organisation spatiale ne bougera pas de l'année, excepté lorsque Driss nous fait danser en sous-groupe ou lorsqu'il fait passer ceux de derrière devant et vice versa.

• Quitter le quinconce et le miroir : changer les repères spatiaux et sociaux

À trois occasions seulement, la frontalité est cassée. Mickaëla est la seule enseignante à nous faire nous placer en ronde, bien que ce soit une structure fondamentale des différentes danses hip-hop. Échauffement et improvisation sont réalisés dans le cadre du cercle. Elle nous demande également de marcher dans toutes les directions et dans tout l'espace de la salle. Dans son cours et dans celui de Driss, on danse l'enchaînement dans différentes directions, pour se détacher de la glace et de nos repères habituels dans la salle.

Le break rompt également le quinconce hip-hop, lorsque nous travaillons une variation uprock avec Émilio. Nous devons alors danser face à face ; non seulement c'est une position inhabituelle pour nous, mais de plus un élève sur deux doit du coup danser dans le sens inverse duquel il a appris l'enchaînement. L'espace demeure cependant largement celui du rectangle, qui fait face à la glace, nous nous retrouvons en fait de profil et les repères sont reconstruits par ce biais. Mickaëla nous a également fait danser une courte variation en deux groupes face à face.

Ces placements brisent la relation unilatérale qui noue l'élève au professeur et au miroir. Il ouvre à l'échange entre élèves.

• Les niveaux et les effectifs

La distinction traditionnelle en niveaux fait référence à la notion de difficulté dans la danse et à l'idée d'une progression. Elle permet à l'enseignant de porter une attention spécifique aux élèves. Sur les neuf cours de hip-hop observés, un seul précise dans le programme, qu'il s'agit d'un cours « tous niveaux ». C'est celui de Redah, Passage des Amandiers à Paris. Mais de fait, les niveaux sont très variés dans les cours de débutants. Du profane, qui n'a jamais fréquenté un cours de danse, au danseur semi-professionnel, qui vient se perfectionner, les écarts sont parfois très grands. Le professeur peut opérer une sélection de fait, tel Driss, qui s'adapte peu au niveau des élèves ; ceux qui n'arrivent pas à suivre vont au cours de Malik. Mais si l'on suit son cours, c'est du début jusqu'à la fin. À l'inverse, Cobra, qui parle beaucoup plus que les autres enseignants rencontrés, commente à égalité les mouvements de tous ses élèves, qu'ils soient semi-professionnels ou grands débutants. L'organisation des cours est ordonnée par styles (locking, popping, hype, housedance et break). Au sein de ces regroupements, l'enseignement suit la logique de la difficulté croissante, en commençant par les pas les plus simples pour aller vers les pas les plus compliqués. Le cours de break de Toumani suit cet ordre lors du stage Tip Tap. Il débute la séance par les pas de préparation. En position debout il montre différents pas, sorte de variantes du pas de bourrée. Ensuite, il explique les passe-passe. Il commence par le plus courant, le quatre-temps, mais se rendant compte que certains ont des difficultés, il leur apprend d'abord le six-temps, qui est l'étape la plus décomposée. Enfin, il terminera par le baby-freeze, à savoir le freeze (pose en équilibre) le plus simple, qui demande certes de l'équilibre et un peu de souplesse, mais peu de force musculaire.

Alors que nous sommes jusqu'à quarante dans le cours de Driss, nous ne sommes pratiquement jamais plus de douze dans celui de Cobra. Les petits effectifs favorisent une attention personnalisée de l'enseignant. Cependant Émilio et Mickaëla prennent le temps de corriger individuellement les élèves alors que nous sommes une vingtaine. Fin 2000 et début 2001, les exercices techniques étaient un peu plus longs et chaque élève prenait le temps de répéter la décomposition à son rythme. Dans un premier temps Mickaëla montrait l'exercice pendant qu'Émilio passait dans les rangs corriger les positions. Puis les corrections se faisaient plus rares au fil des séances. Driss porte une attention plus grande aux danseurs de FBI Jr, même si nous sommes plus de trente dans la salle de danse. Tous les élèves n'ont pas le même statut dans le cours ; l'enseignant porte une plus grande attention aux élèves qui font partie de sa compagnie et à ceux qui dansent semi-professionnellement, même s'ils font partie d'un autre groupe. Quand Rébecca (ex membre du Hobo's Posse) vient au cours de Cobra, celui-ci lui prodigue beaucoup plus de conseils qu'aux autres élèves.

Nous nous intéresserons maintenant aux interactions verbales et aux interactions physiques qui ont lieu pendant les cours. Les interactions verbales sont unilatérales pour la plupart : le professeur s'adresse aux élèves, mais il arrive qu'il y ait des échanges verbaux entre élèves et d'élèves à professeur. En revanche les interactions physiques sont unilatérales à 100% : l'enseignant est le seul à manipuler le corps de l'élève en vue de le corriger.

• Les interactions verbales

On s'intéressera ici à différents types de discours : les explications (techniques et stylistiques), les encouragements, les attentes (ce qu'ils veulent voir) et les interventions annexes (anecdotes, histoire personnelles, etc.).

Les explications

Les explications sont plus ou moins élaborées ; elles vont de la description motrice à la sensation interprétative. Cela passe par un technolecte – plus développé chez les spécialistes

que chez les enseignants généralistes – et englobe les onomatopées, métaphores et autres figures de style symboliques. Deux enseignants pensent leur transmission de manière spécifique. Mickaëla et Cobra cherchent à expliquer le mouvement dans sa spécificité, de manière originale ; même si le discours (sur le corps et l'espace) de Mickaëla sur le corps rappelle parfois celui de la danse contemporaine. Driss, sans doute de manière beaucoup plus spontanée, va également, par moments, expliquer intuitivement l'essence du mouvement. Parallèlement, il semble y avoir une doxa hip-hop, sur ce qu'est tel ou tel mouvement. Les stages donnés par les « pionniers », américains ou français ont-ils transmis une espèce de manuel d'enseignement ? D'un enseignant à l'autre, on retrouve souvent les mêmes métaphores : le locking, c'est comme une photographie, la rotation interne en position *H*, c'est comme le passage d'une barrière, etc. Redah et Cobra expliquent la production du pop de la même manière. Seule Mickaëla a un discours et des exercices originaux ; peut-être qu'elle se distingue ainsi de la manière dont les Américains ont transmis les mouvements.

Si l'on définit la gestuelle comme « un ensemble [de] gestes expressifs considérés comme des signes » (Nouveau Petit Robert), les mouvements deviennent des formes signifiantes, qui s'organisent les unes par rapport aux autres. Cette vision ouvre la porte à une analyse structurale de la danse, comme système symbolique. Le geste devient un « phonème », que l'on peut, ici, selon la logique structuraliste, appeler « chorème ». On peut lire l'organisation méthodique de certains passages du cours à la lumière d'une telle logique. Redah distingue les différents mouvements selon l'axe syntagmatique :

> « […] il y a deux types de *lock*, l'un fermé, l'autre ouvert ; tu es entre les deux et tu vas avoir des problèmes pour enchaîner les deux, on ne le verra pas, ce sera trop relâché. »

C'est le même constat qu'en phonologie : si l'on n'articule pas correctement deux phonèmes, à la prononciation proche, qui se trouvent côte à côte, le mot peut devenir incompréhensible. Jeanne-Favret Sadaa (1981 : 40) souligne ces confusions au sujet du mot fruste, prononcé frustre. Le mot frustre peut prendre la place du terme fruste parce qu'il est très proche de lui phonétiquement. On observe le même processus en danse quand Redah fait remarquer à une élève :

> « Tu fais ton *dead lock* comme un *walk lock* » (Note IK, février 2001)

En l'occurrence, il s'agit de préciser la position des bras ; dans le *dead lock*, les bras entament une supination, dans le *walk lock*, un bras est en prognation, l'autre en supination. Cobra reprend également une élève sur le mouvement de sa tête alors qu'elle exécute un *twist o' flex* (pivot décomposé du corps en trois parties : buste, tête, bassin). Il lui fait remarquer que le mouvement de sa tête est celle du *neck o' flex* (pivot du corps décomposé en deux parties : tête, pieds). Elle dessine un demi-cercle horizontal dans la rotation de la tête au lieu de tracer un demi-cercle vertical. Le degré de minutie des corrections montre la valeur accordé aux distinctions gestuelles.

Des distinctions aussi précises sont source de discussions entre les danseurs et constituent un axe de positionnement esthétique. Elles deviennent des enjeux sociaux, surtout lorsqu'on est danseur. En effet, la connaissance du lexique choréique est un capital spécifique, qui est reconnu par la communauté des danseurs et est évalué lorsqu'ils se donnent à voir, en boîte de nuit ou sur scène.

Les onomatopées et les métaphores

Dans l'enseignement de Mickaëla et de Cobra, la qualité interprétative est très présente. Ils nous ont impressionnés comme des danseurs très complets, qui transmettent leur expérience de manière inventive et efficace. Ils n'hésitent pas à demander à des débutants de « se lâcher » et d'être expressifs. Les métaphores, onomatopées et autres manières imagées de signifier le

mouvement ponctuent le discours de ces enseignants.

Les métaphores utilisées sont concrètes, souvent inspirées de la nature, que ce soit des animaux ou des éléments, ou bien des dessins animés. Mickaëla nous demande de faire un mouvement en fer puis en eau, « imaginez que vous chopez une onde ». Cobra donne un sens au geste par différentes images : l'oiseau pour l'ondulation des bras, le roseau pour le king cobra. Driss prend l'exemple d'une balle, qui passerait d'une partie du corps à une autre, ou nous rappelle également l'inspiration des dessins animés chez les danseurs américains, pionniers des danses hip-hop. Cobra invente une attitude, en interprétant un personnage de dessin animé (Peter Pan) qu'il nous demande à notre tour d'interpréter.

D'autre part, l'intonation de la voix du professeur est souvent très expressive et significative de ce qu'il demande aux élèves : à tour de rôle énergique, vive, ou douce ; elle doit stimuler le groupe qui manque d'énergie, souligner les contrastes de la danse quand arrive un accent, etc. Alors que nous travaillons un *roll,* dans une « routine », Cobra reprend une élève, en montrant le mouvement tout en parlant ; il dit le trajet que parcourt l'ondulation avec surprise. Alors que lui-même montre la vague, l'intonation de sa voix et le rythme de sa phrase marquent l'étonnement de voir l'ondulation passer d'une épaule à l'autre. Un élément extérieur semble s'être introduit dans son corps (la balle de Driss, l'onde de Mickaëla), si ce n'est que le moteur est l'épaule elle-même. Il pousse le schéma plus loin, en personnifiant la partie du corps, qui déclenche le mouvement : « c'est l'épaule qui dit : va là ! ».

« Boum, boum, tac ! » ; « pop, clac ! » ; « tac, kha, tac, pim ! » ; « kkhh ; han ! ». Les plosives marquent les accents ponctuels et/ou réguliers. Les fricatives : « ssshhhh », « tsss », soulignent les moments glissés et/ou ondulés. Les deux types d'onomatopées s'enchaînent dans la phrase dansée, au gré des mouvements de la chorégraphie. Occasionnellement, ces onomatopées sont utilisées à la place des temps par tous les enseignants rencontrés. Au lieu de compter les temps, le professeur marque la pulsation en prononçant des onomatopées (en général des plosives bilabiales : « bam », « pam » !), pour dynamiser les élèves. Mais au moment où intervient une ondulation dans l'enchaînement, le professeur peut intégrer une fricative qui aidera alors à exprimer la fluidité.

Encouragements et reproches

Les encouragements, ou au contraire, les reproches, tiennent peu de place. Deux situations marquantes, mais exceptionnelles : la dureté de Larbi, qui va jusqu'à dire à un adolescent du cours débutant, sur un ton véhément, qu'il danse comme « un sac à patate ». Il est rejoint sur ce point, dans une moindre mesure par Driss, qui n'hésite pas à reprocher aux élèves leurs lacunes. Les encouragements de Cobra contrastent d'autant plus avec ces manières de faire qu'il a affaire à des débutants. Ses cours sont souvent ponctués par un bilan de ce qu'a acquis telle personne, de ce qu'il lui manque compte tenu du niveau où elle est arrivée.

Histoires et anecdotes

La compréhension de la technique passe par l'historique du nom du geste. Cobra, Redah, Larbi et Gabriel présentent le pas en racontant son histoire, lorrsqu'ils la connaissent. Ces trois derniers racontent de manière quasiment similaire l'origine du lock. Cette mise en contexte aide à comprendre la genèse du mouvement et par là même comment il doit être exécuté. On remarque l'interdépendance entre les savoirs et la pédagogie quand les professeurs mobilisent un savoir théorique comme méthode d'enseignement.

Plus rarement, le cours de Driss, de Cobra ou d'Émilio peut être l'occasion d'une anecdote personnelle. À la fin d'un cours, Driss se souvient du premier spectacle de FBI, à Montpellier, dans le cadre d'un festival de danse contemporaine. En en parlant il transmet une partie de l'histoire de la compagnie aux plus jeunes qui prendront son relais. Pour Émilio, le

mouvement est le point de départ d'un récit personnel : il nous raconte comment il a appris la figure en question, ce qu'elle est devenue, etc. Cobra nous parle également de ses entraînements au moment où faisons un exercice. La fin du cours est également l'occasion de discuter ; un soir, Émilio retrace son parcours, nous raconte quand il a commencé à danser et avec qui.

• Les interactions physiques

Les interactions physiques sont, elles aussi, assez fréquentes. Redah et Cobra viennent facilement vérifier le travail musculaire des élèves dans les séances d'apprentissage du pop. Redah corrige la position de certains pendant l'échauffement ; Cobra contrôle les directions du torse, dans les exercices de twist o'flex. Redah, Mickaëla et Émilio « passent dans les rangs », repositionnent le bras ou la main lors du travail sur l'ondulation (cf. photo 1 ci-dessous). Redah plante son doigt dans le creux du coude d'une élève pour lui faire ressentir l'action du coude dans la vague. Cobra nous pousse, parfois jusqu'au déséquilibre, quand nous travaillons les décompositions en position Y. Il va jusqu'à masser le dos de Wadi, car ce dernier est assez raide et tendu. Il lui secoue la main, pour qu'il arrive à se détendre.

Les interactions physiques ont également lieu avec Mickaëla, qui danse avec nous, dans l'échauffement en ronde. Cet échauffement repose notamment sur un mouvement où l'on se frappe les mains face à face, comme une salutation de début de cours. Il arrive aussi que Cobra vienne danser tout près d'un élève, pour lui « transmettre son énergie ».

Les interactions qui animent un cours de danse hip-hop sont plutôt variées. L'enseignement de la danse hip-hop passe par des échanges peut-être un peu plus nombreux que dans des cours des danses établies. Ils sont cependant moins développés que dans les entraînements.

• Les moyens pédagogiques.

Nous distinguons quatre types d'élaboration pédagogique : le spontanéisme, le conformisme scolaire, l'application et l'invention (ou la recherche).

Le spontanéisme

Émilio dit ne jamais préparer ses cours. L'observation de ses cours permet de le penser, en effet, que ce soit sur une séance ou à plus long terme. Ainsi, il nous fait travailler quatre semaines de suite la même chorégraphie sans que nous n'avancions réellement ni dans les « huits », ni dans l'interprétation (technique comme expressive). Ce cours est l'exemple le plus frappant. Mais dans une certaine mesure, tous les autres pratiquent plus ou moins cette spontanéité. Dans la partie routine, Cobra improvise ; ainsi, il arrive qu'il ne se souvienne pas exactement de ce qu'il vient de faire, ou qu'il change de pas parce qu'il se rend compte qu'ils sont trop difficiles pour les élèves.

L'autre versant de la spontanéité est la capacité d'adaptation du professeur à la population qu'il a en face de lui, notamment en stage, où la situation a des chances d'être inhabituelle. Toumani annonce ainsi, une demi-heure avant la fin du stage Tip Tap :

> « Peut-être que vous cherchiez d'autres choses, savoir ce que c'est que ça, si quelqu'un veut travailler quelque chose qu'on n'a pas travaillé, on est là pour vous le donner. On va casser la barrière[112] » (Note IK, février 2001)

Ici, la spontanéité est pensée, les enseignants ne veulent pas se tenir tout le temps à un programme imposé. Cependant, on peut s'interroger sur le fait que l'invitation de Toumani n'intervienne qu'à la fin du stage. Est-ce le modèle du cours académique qui pèse sur le rôle que doit jouer un professeur de danse ? La facilité du modèle traditionnel l'emporte-t-il sur le

[112] Celle-là même dont je parlais dans la présentation des écoles (voir les § L'école Tip Tap et Le Passage des Amandiers).

travail d'invention pédagogique ?

Le conformisme scolaire

Il y a aussi une grande part de conformisme dans l'organisation des cours et dans les relations entre élèves et professeur. L'organisation de l'espace l'a montré en partie. Malik entretient à ce titre une relation paradoxale avec le modèle scolaire. À plusieurs reprises, il nous rappelle : « ici, ce n'est pas l'école », « on n'est pas à l'école » ; sous-entendu, il faut danser, se lâcher. Mais en même temps il gronde les élèves qui discutent, même lorsqu'il s'agit de s'entraider ou de s'entraîner à deux. Driss et Malik interpellent les élèves qui, rarement, s'assoient sur un banc au cours de l'enchaînement. Mickaëla ne dit rien mais finit par se déplacer pour questionner le désistement de trois adolescentes devant un bref enchaînement de house. Cobra se fâche un jour, après Hadrien. Ce dernier arrête de danser en cours de routine, Cobra s'adresse alors personnellement à lui et reprend pour lui le mouvement qui lui pose problème, Hadrien reste assis... À la fin du cours, Cobra lui fait remarquer qu'il n'a pas répondu à l'attention qu'il lui a portée. Sur le chemin du retour, le ton monte, et le professeur lui dit qu'il a eu l'impression qu'il « se foutait » de lui. Cependant, dans cet exemple il ne s'agit pas tant d'autorité et d'obéissance que de communication, car Cobra veut enseigner sur le mode de l'échange plutôt que sur celui de l'imposition.

Les emprunts à la danse classique et à la danse contemporaine

On observe également des emprunts aux modèles d'enseignement des danse établies, telles que la danse classique, la danse contemporaine ou la danse jazz,.

L'organisation du temps en échauffement, exercices et variations est la trame de tous les cours. Cependant, la place accordée à chacun de ces moments varie selon les enseignants, comme nous l'avons vu précédemment. Cependant l'organisation, apparemment rationnelle, de la transmission est parfois trompeuse. Seuls deux enseignants relient réellement échauffement-exercice-enchaînement : Mickaëla et Cobra. Dans le cas de Redah, la barre très longue (trente minutes) et très complète (abdominaux, étirements, etc.) est toujours la même, quelles que soient les techniques étudiées ensuite. Elle évoque celle d'un cours de danse classique ou de jazz-classique, voire un cours de gymnastique d'entretien. Pourtant, il ne s'agit pas du même travail dansé que dans un cours de locking ou de popping. Mais ainsi, on est sans doute plus assuré d'être protégé des risques de blessures, quels que soient les mouvements qui seront travaillés par la suite dans le cours. Idem chez Larbi, où l'on effectue quasiment la même barre qu'avec Redah et Albert (Larbi est l'élève de Redah).

Un autre trait évoque la pédagogie traditionnelle de la danse classique, c'est la dureté avec laquelle Larbi et Driss peuvent traiter leurs élèves.

Enfin, la répétition des mouvements, base de l'apprentissage technique, est partout présente. La répétition suit un ordre individuel dès que nous faisons du break, que ce soit avec Émilio ou Malik. Ils nous laissent plutôt travailler chacun à notre rythme. Quand Driss nous présente les différents cours organisés par l'association FBI, ils nous dit au sujet de l'entraînement du lundi : « le break, c'est individuel ». À Ville-d'Ouest les danses debout sont enseignées dans le cadre des cours, le break dans celui de l'entraînement. Sans doute la disparité des niveaux d'une part et les difficultés techniques de l'autre nécessitent-elles un travail plus personnel dans le cas du break. La répétition est toujours de mise mais elle suit autant de rythmes qu'il y a d'élèves. Ce n'est que lorsqu'on atteint la maîtrise technique qu'on peut travailler collectivement (voir ci-dessous, L'organisation spatiale des entraînements).

En revanche, l'imitation est incontournable. Tous les professeurs montrent le mouvement et nous demandent de l'exécuter. Tous nous tournent expressément le dos, pour que nous soyons dans le même sens qu'eux.

On peut repérer l'influence du modèle de la danse contemporaine dans quelques cours et tout particulièrement dans celui de Mickaëla. Elle s'est formée en danse contemporaine, et s'en inspire visiblement pour enrichir son enseignement de la danse hip-hop. Par exemple, dans l'échauffement elle nous demande de nous étirer dans tous les sens, de marcher dans toutes les directions. L'espace est questionné ; l'approche sensible de l'espace est le fruit d'une réflexion, il est donc pris en compte de manière plus intellectualiste. Elle utilise également la notion de poids du corps, concept fondamental de la danse contemporaine. Redah la rejoint sur ce point. Par exemple, dans les cours, ces enseignants nous demandent d'être lourds ou d'être légers, avec tout le corps ou avec une partie seulement.

D'autre part, dans les cours de Mickaëla et de Cobra, la place donnée à la parole est liée à l'importance qu'ils accordent au ressenti du mouvement, à la sensation du geste, au-delà de la technique. Ce sont les enseignants qui utilisent le plus la métaphore.

• Un mode de transmission hip-hop à l'œuvre dans les cours ?

On peut noter des manières qui semblent caractéristiques des modes de transmission de la danse hip-hop, tels que nous les avons observés dans les cours. Elles ont trait à la terminologie, à la pédagogie, à la place accordée à la technique et à la chorégraphie, au rapport à la parole et au temps, et enfin à la place accordée aux relations interpersonnelles.

Beaucoup d'enseignants attachent une importance extrême à la précision des termes, en particulier ceux qui sont spécialistes d'un style de danse. La danse hip-hop se caractérise par la richesse de sa terminologie et l'importance qu'en général ses pratiquants lui accordent (cf. ci-dessus chapitre 3) ; cependant, les enseignants généralistes semblent moins sensibles à cet aspect de la transmission.

Tous les cours que nous avons observés sont le produit d'une rationalisation pédagogique faite par l'enseignant, à partir de sa propre expérience d'autodidacte en danse hip-hop, enrichie par celle qu'il a du monde scolaire et de l'enseignement des danses établies ou du sport, et des observations qu'il a pu faire des enseignements de ses collègues. L'importance de l'échauffement est un des indicateurs de l'intégration plus ou moins grande dans les cours des règles empruntées à l'enseignement des disciplines corporelles. Moment de transition entre le monde extérieur et le studio, entre les mouvements ordinaires et les mouvements dansés, l'échauffement donne parfois l'impression d'être une entrée ritualisée dans l'espace du cours. Mais il peut être extrêmement bref, voire inexistant, dans certains cours, beaucoup plus axés sur l'apprentissage de chorégraphies.

L'usage des onomatopées sont caractéristiques de l'enseignement du hip-hop. Ils rappellent que ces danses sont issues de la fête et de la discothèque, où l'on danse pour le plaisir au gré des musiques diffusées. Les onomatopées soulignent également la dimension spontanée de ces danses et de leur transmission. La liberté de ton, les rires et les sourires de la plupart des enseignants vont de pair avec cette spontanéité de la parole. On trouve également une liberté dans le rapport au temps ; si les retards sont fréquents, les cours se prolongent souvent au-delà de l'heure convenue. C'est peut-être là la trace de l'apprentissage autodidacte et de l'auto-organisation.

Enfin, des relations interpersonnelles marquées par la coopération sont caractéristiques de la danse hip-hop. Ceci émerge en particulier dans la danse au sol, qui fait apparaître de manière très claire à la fois la composante autodidacte de tout apprentissage, et la nécessité de la collaboration. Confrontés à la grande difficulté des figures de break, les élèves s'entraident, cherchent ensemble, la salle s'anime et les interactions débordent nécessairement le simple aller-retour entre professeur et élève. Il ne s'agit plus seulement d'écouter et d'imiter le professeur mais de chercher ensemble.

Nous avons relevé des spécificités dans les objets et dans les moyens de transmission de la danse hip-hop. Il reste que l'organisation des cours demeure très proche du modèle scolaire et des danses établies. Ceci semble témoigner de la bonne intégration de la danse hip-hop dans les modes de production ordinaires des disciplines corporelles.

3. En guise de conclusion sur les cours de danse hip-hop

On peut distinguer les cours de danse hip-hop selon les lieux, l'organisation, l'ambiance qui y règne, le nombre et le type de participants et le type d'enseignement dispensé.

Les écoles privées et les cours des institutions publiques sont des lieux entièrement dévolus à la danse ou à des disciplines proches. C'est le cas pour l'école Tip Tap, pour l'Institut Koundé, pour le Passage des Amandiers, pour les formations en danse hip-hop donnés au CNSM ou au CND. Elles se placent sur le marché des cours de danse. Dans les associations issues des compagnies comme FBI et Soul System, en revanche, les cours se déroulent dans des salles polyvalentes situées dans des centres socio-culturels, partagées avec des groupes pratiquant toutes sortes d'autres activités. Du coup, tout en étant repérables sur un marché, ces cours de danse ont un ancrage local ; la compagnie est soutenue par la municipalité, elle participe à la sociabilité du quartier et de la commune. Ceci leur confère d'ailleurs une valeur particulière sur le marché des cours.

Dans les lieux spécialisés en danse, il y a également une spécialisation du travail : un ou une employée est chargée de renseigner les clients, d'encaisser les paiements et de contrôler les cartes des adhérents. Dans les cours des compagnies, en revanche, les enseignants accueillent eux-mêmes les élèves, font les inscriptions et les encaissements.

Sur ce point, la compagnie Phast Forward est dans une position originale. Elle organise des cours dans une logique plus entrepreneuriale qu'associative, les faisant gérer par une SARL dans une salle indépendante qu'elle loue et qui est censée fonctionner comme une mini-école de danse. Mais cette logique est partielle. Il n'y a pas, comme dans les écoles de danse, de personnel d'accueil spécialisé ; c'est l'enseignant qui s'occupe des inscriptions et des encaissements. Il ne le fait pas de bonne grâce, car il désapprouve la logique commerciale, et regrette que l'école ne propose pas un accueil plus élaboré.

D'autre part, les écoles de danse proposent beaucoup plus de cours hebdomadaires que les compagnies. Sur ce point, c'est plutôt la compagnie FBI qui se distingue ; elle offre au moins deux fois plus d'heures de cours que les autres compagnies, et en cela se rapproche des écoles de danse.

Le temps des écoles de danse est minuté avec exactitude et les cours durent moins longtemps que dans les compagnies ; avec ces dernières les retards et les prolongations sont fréquentes, pour un prix horaire plus abordable. Les cours durent une heure trente dans les écoles de danse et de deux à trois heures par séance dans les associations et les institutions publiques. Sur ce plan également, la compagnie FBI ressemble davantage au modèle privé qu'au modèle associatif ou public : les cours y sont nombreux, commencent et finissent à l'heure, et durent une heure et demie. Cette situation peut être rapportée au fait suivant : dans les compagnies, les cours où le temps est le moins compté sont ceux dispensés par des intermittents du spectacle tels que Cobra, Émilio ou Mickaëla. On pourrait estimer qu'ils n'ont pas besoin d'enseigner, car ils ont des revenus réguliers qui viennent de leur activité de danseur ou de chorégraphe. Ils jouissent d'une renommée au sein du mouvement hip-hop qui commence de s'étendre dans le monde du spectacle. En revanche, les membres de FBI sont des formateurs avant tout, connus certes dans le monde hip-hop, mais sans engagements réguliers ni reconnaissance importante dans le monde du spectacle. Du coup, les premiers jouissent d'une liberté plus grande que les seconds dans la manière dont ils peuvent s'investir dans les

enseignements et les organiser. Mais pour tous, les cours sont un filet de sécurité dans un monde professionnel dont la prévisibilité des destins est faible.

Enfin, on remarque que la palette des prix va des cours des institutions publiques, gratuits ou peu chers (autour de 15F de l'heure), à ceux des écoles privées de danse, les plus onéreux (jusqu'à 97F de l'heure). C'est chez les compagnies que l'on constate les écarts de prix les plus importants, notamment en fonction de leur localisation ; ils commencent à 6F de l'heure, avec une moyenne qui se situe autour de 23F de l'heure.

Alors que les écoles de danse et les cours des institutions se situent le plus souvent dans le centre-ville ou dans des quartiers animés, commerçants ou culturels, les compagnies FBI et Soul System sont des associations de quartier, installées en banlieue près d'une cité HLM. Seul le cours de la compagnie Phast Forward a lieu dans un quartier central de Paris**.**

Il nous semble que les élèves des cours débutants des écoles de danse les fréquentent de manière moins régulière et assidue que ceux des compagnies, que l'ambiance y est moins chaleureuse et les relations amicales moins fréquentes. Ce constat est sujet à caution, car nous avons fait moins d'observations dans les écoles que dans les compagnies. Mais il reste que la durée réduite des cours des écoles laisse peu de temps aux moments informels de socialisation, aux discussions et aux plaisanteries, que ce soit entre élèves ou entre élèves et enseignants. Enfin, les relations sont également déterminées par le contexte local. Alors que les professeurs parisiens ou franciliens sont confrontés au « tout venant », à Ville-d'Ouest Driss et Malik connaissent des élèves en-dehors du cours. Cela dit, des enseignants parisiens comme Mickaëla et Cobra, en bavardant avec les élèves, en se joignant à eux pour boire un verre ou manger ensemble, leur donnent l'occasion de les connaître dans d'autres rôles que dans celui d'enseignant**.**

Dernier trait notable, les enseignants sont presque tous âgés de trente ans environ. Cependant, nous notons que des danseurs plus jeunes et moins connus commencent d'enseigner à l'école Tip Tap, à Ville-d'Ouest, et au Passage des Amandiers, à Paris. Ceci est peut-être l'indication d'une rationalisation du recrutement, moins lié à la notoriété et aux relations personnelles qu'auparavant. Comme les danseurs hip-hop en général, la plupart des enseignants sont des hommes. Nous avons suivi les cours d'une seule femme : Mikaëla, de Soul System. Quant aux élèves, en revanche, l'écrasante majorité sont des jeunes femmes, environ 90% des effectifs ; nous l'avons vérifié dans toutes les situations d'enseignement. Le cours de FBI constitue une exception : les membres de la compagnie participent au cours, faisant descendre la proportion de femmes à environ deux-tiers en début d'année et jusqu'à la moitié environ en fin d'année. Il arrive également que le cours de Cobra compte un tiers d'hommes environ**.**

On peut distinguer les enseignements en fonction du projet professionnel et pédagogique des professeurs. Il faut d'abord noter que l'enseignement est un domaine de reconversion professionnelle habituelle des danseurs de toutes disciplines à partir de 30-35 ans. Pour Driss, c'est avant tout le gage d'un revenu régulier, alors que pour les autres, ce choix semble moins contraint. Le travail pédagogique des danseurs n'est cependant pas toujours fonction de leur investissement dans l'enseignement cependant. À preuve Mickaëla et Cobra, qui nous semblent, plus que d'autres, avoir développé une didactique de la danse hip-hop et faire preuve d'une invention pédagogique puisée à leur propre expérience de la danse et de la scène. Au regard de la classification des savoirs que nous avons opéré dans ce chapitre, leurs cours sont les plus complets. D'autres ne livrent que ponctuellement dans un cours la richesse de leur pratique chorégraphique, et reproduisent plutôt un modèle d'enseignement emprunté aux cours de danse classique ou jazz. Quant à l'objectif que l'enseignant assigne aux cours, il n'est pas explicitement énoncé ; mais d'après nos observations, il apparaît que certains cours offrent aux élèves désireux de s'engager dans une carrière de danseur les moyens de le faire :

enseignement méthodique des bases techniques et gestuelles de la danse, soutien de l'enseignant et ouverture des locaux pour un entraînement personnel dans la mesure du possible. Nous pensons plus particulièrement à Driss, Mickaëla, Redah et Cobra, qui peuvent repérer et former au sein de leur cours de futurs collègues. Mais s'agit-il d'un divertissement ou d'une formation ? C'est à l'élève d'en décider.

Le critère de la spécialisation stylistique s'applique ici : il y a les cours de danse au sol et les cours de danse debout. Cependant, certains cours généralistes comprennent danse debout et break et ont ainsi une plus grande chance d'attirer une clientèle nombreuse. En tout cas, les enseignants ont toujours soin de différencier les genres, sol et debout, au sein de leur enseignement.

La plupart des cours de danse debout intègrent au moins deux styles : le locking et l'electric boogie. Mais il existe des cours de danse debout spécialisés : Khalil et de Jim n'enseignent que la housedance. Cobra et Zakaria n'enseignent que l'electric boogie ; même si les cours de popping et de locking de Redah se suivent, ils sont totalement distincts. Ces cours spécialisés sont tous situés à Paris, où le monde de la danse hip-hop et le marché des cours sont les plus vastes. L'existence de danseurs spécialistes (donc d'une offre spécialisée) d'une part, d'une demande de cours spécialisés d'autre part, permet l'émergence de ce marché. D'autre part, la spécialisation du danseur a des effets sur le contenu de son cours et de sa pédagogie.

Le parcours et le statut du danseur marquent fondamentalement l'enseignement qu'il dispense. Les enseignants transmettent les danses qu'ils dansent eux-mêmes. Tous sont ou ont été danseurs interprètes, et parfois chorégraphes. De ces deux conditions découle la distinction stylistique observée entre cours de danse debout et de danse au sol. Les danseurs qui travaillent dans une compagnie sont souvent amenés à devenir polyvalents et à maîtriser différents styles, éventuellement tous les styles de danse hip-hop. Dans ce sens, ils se rapprochent de la définition canonique du danseur telle qu'elle a cours chez ceux qui sont issus des conservatoires : un danseur professionnel doit savoir « tout faire ».[113]

Enfin, il faut noter que dans tous les cours et les stages de danse hip-hop que nous avons observés, il s'agit clairement de structures d'inculcation de pratiques et de normes empruntées au modèle scolaire et à l'enseignement des danses établies. Les cours comprennent un échauffement, des exercices, un enchaînement chorégraphique. L'enseignant est un « professeur ». Les autres participants sont des « élèves ». Les seconds font montre de respect envers le premier, seul à animer l'heure ou les deux heures de danse qui les réunit. C'est le professeur qui signale le début du cours, par le seul fait de se placer devant la glace, dans l'axe de la pièce, et qui en signale la fin, par une phrase ou par un geste. C'est le seul à se déplacer et à parler librement, et éventuellement à manipuler le corps des élèves ; il régit l'occupation collective du temps et de l'espace, et les élèves suivent ses indications. Lorsque le cours commence, et sans que l'on ait besoin de prononcer un mot, les élèves se placent spontanément en rang ou en quinconce derrière le professeur, parallèles au miroir, attendant son signal pour imiter ses gestes. Ils le remercient à la fin, parfois en applaudissant, et à son signal abandonnent spontanément leur répartition régulière dans la pièce et leur maintien attentif, qui sont les marques caractéristique du cours.

Dans ce monde en voie d'institutionnalisation, les emprunts au modèle scolaire sont partiels, cependant : pour l'heure il n'y a pas de progression pédagogique clairement établie, ni d'épreuve explicite de fin d'apprentissage. À l'occasion, des relations privilégiées se créent et le professeur favorisera l'insertion de l'élève en lui proposant un entraînement en dehors des cours, voire dans le cadre de sa compagnie ou de son groupe, ou bien lui signalera qu'il est « temps » pour lui de participer un freestyle ou à

[113] Définition qui ouvre sur un espace de polémique, bien entendu, puisque tout dépend du champ d'extension de ce « tout » !

un défi. C'est la transformation de l'élève en danseur, par le biais de la scène ou de la compétition, et plus encore, par le biais de la rémunération, qui fera office d'examen de fin d'études, de diplôme et de rite de passage. Autrement dit, le processus d'apprentissage (du point de vue des apprenants) ou de la transmission (du point de vue des appreneurs) de la danse hip-hop ne s'est pas complètement autonomisé de celui de la pratique de la danse. Il ne s'est pas (encore ?) constitué en un système de « formation », et encore moins en cursus ou en étapes distinctes. On ne peut pas définir aujourd'hui une formation initiale, une formation professionnelle, et une formation continue en danse hip-hop. Si la majorité des situations instituées d'enseignement sont des cours organisés pour transmettre une pratique de loisir, ils peuvent également faire émerger des talents et attirer des danseurs confirmés. C'est ce que montre bien la labilité (sur ce point) des projets des enseignants[114] ainsi que la disparité importante des niveaux des élèves et des motivations qu'ils invoquent, que les cours se déroulent dans le gymnase d'une banlieue de province ou au Centre national de la danse à Paris.

Les vidéos

Les émissions de télévision et les films de fiction. Dans les années 1980, la première génération de *breakeurs* et de *surfeurs*, enfants et adolescents, avait appris la danse sans encadrement institutionnel aucun. Cependant on mettait à profit son réseau de relations en s'entraidant entre amis. Mais avant de se confronter aux autres il y avait aussi un grand travail personnel, dans sa chambre, dans le couloir, dans la cave de l'immeuble,. Cette première étape s'est nourrie de la diffusion en France de films américains où figurent des extraits de danse hip-hop (*Flashdance*), ou bien de films entiers consacrés au hip-hop (*Beat Street*, *Breakstreet 84*, *Break Street 2*, *Wild Style*). En 1984, l'émission de télévision *H.I.P.-H.O.P.*, très populaire auprès des jeunes, présentait toutes les semaines une « Leçon » de danse. Des émissions de variétés relayaient ces découvertes : « Les Enfants du rock », « L'Écho des bananes », ainsi que celles d'animateurs comme Guy Lux ou Michel Drucker. Le hip-hop devenu à la mode, les images télévisées enregistrées en amateur furent un tremplin de l'apprentissage autodidacte et de la sociabilité des danseurs de hip-hop. Elles circulent toujours aujourd'hui. Dans les années récentes, les *cassettes pédagogiques* réalisées par des professionnels et vendues dans le commerce sont une forme plus rationalisée de ce type d'enregistrements.

Les cassettes des défis *et des battle*s. Depuis le développement des *battles* au milieu des années 1990, le recours à la vidéo est très présent chez les danseurs les plus jeunes. Il existe un marché de la réalisation et de la vente de cassettes vidéos de championnats. La circulation des cassettes dessine un espace d'apprentissage et d'échange de l'information : on observe les nouvelles « phases », on les apprend grâce aux visionnages répétés, on se forme avec comme principal objectif de participer à ces compétitions. L'existence et l'usage de ces cassettes soulignent l'existence d'une dimension créative dans le *B-Boyin'* : le défi est une matrice d'innovations techniques et esthétiques, puisque la surenchère porte sur la nécessité impérieuse de présenter des nouvelles figures et de nouveaux enchaînements.

Le film de l'entraînement. Chez les danseurs à plein temps, on observe un autre type d'usage du film : c'est le visionnage de sa propre danse. Au Forum des Halles comme au studio de la compagnie, les caméras numériques de poche fixent les styles et les nouvelles « phases » inventées lors des entraînements, des *free styles* ou des défis. Par exemple, Cobra, danseur debout, préfère utiliser le film plutôt que la glace pour se corriger esthétiquement et techniquement. L'absence du miroir, dit-il, lui permet de se concentrer sur le mouvement et l'émotion ; grâce au film il peut améliorer la chorégraphie

[114] À la fin de notre travail de terrain, cependant, nous avons appris l'existence à Paris d'une école qui propose explicitement un cursus de formation *professionnelle* en danse hip-hop. Nous espérons pouvoir l'observer dans une étape ultérieure de cette recherche.

et le style. De même la caméra est un accessoire précieux pour le danseur au sol : en rotation et les mains en appui au sol, le *B Boy* danse le plus souvent dans des positions qui interdisent qu'il s'observe dans la glace. Il se corrigera grâce au film.

Les cassettes des danseurs et des groupes. Cette pratique se prolonge dans la réalisation de cassettes personnelles ou d'une compagnie. Elles sont les vitrines du savoir-faire et du style d'un groupe ou d'un danseur renommé. Mat H, les Hobo's Posse, les pionniers américains : tous possèdent leur propre cassette, qu'ils vendent dans les magasins de vêtements ou chez les disquaires affiliés au monde hip-hop. Soul System a filmé son dernier ballet et en présente des extraits enchaînés sur une cassette vidéo.

Les cassettes peuvent être une source de revenus monétaires. Mais elles produisent aussi, et peut-être surtout, des gratifications symboliques. Elles reposent sur un investissement dans la renommée du danseur ou du groupe, et contribuent à la développer en retour.

CHAPITRE 7

Les entraînements de danse hip-hop

Après avoir parlé des cours, nous traiterons dans ce chapitre d'un autre genre de transmission de la danse hip-hop, à savoir l'apprentissage entre pairs, qui se déroule essentiellement au cours d'entraînements.

1. Les formes de l'apprentissage entre pairs

Les entraînements sont la forme principale de l'apprentissage entre pairs. Ils se déroulent d'une part dans l'espace public (dans la rue, dans des centres commerciaux, sur des dalles urbaines), d'autre part dans des salles fermées qu'un groupe a réussi à louer ou à se faire prêter (un gymnase, une salle municipale). Un troisième type d'apprentissage entre pairs se fait dans les soirées entre amis, en boîte de nuit ou en discothèque. Combinée avec d'autres fonctions sociales (divertissement, socialisation des jeunes, rapprochement entre les sexes), dans un espace réduit, elle n'a ni l'intensité, ni la visibilité, ni l'autonomie organisationnelle des apprentissages plus formalisés.

Voici des extraits des notes d'observations de ces situations d'apprentissage entre pairs :

> • **Paris, Les Halles**, mardi, 21h30. Les danseurs, tous des jeunes hommes, arrivent depuis le centre commercial, du métro ou du R.E.R. et posent leur sac de sport le long du mur de l'escalier qui mène aux salles de cinéma. Ce haut mur joue le rôle de fond de scène. Puis ils font le tour et saluent ceux qui sont déjà là, souvent en portant la main sur le coeur. Certains s'asseyent sur le sol et font des étirements. Au bout d'un moment, l'amoncellement des sacs le long du mur dessine des sortes de coulisses où les danseurs s'échauffent, se reposent, se retirent après s'être produits sur la 'scène'. Celle-ci comprend la surface qui va de l'entrée de la piscine aux trois marches par où on arrive et des sacs le long du mur à la rambarde en face où s'attardent, debout, les badauds. Du côté du café Lina's elle est bordée de deux marches qui facilitent l'installation de spectateurs. Au total, on a une 'scène' en demi-cercle de quelques 50 mètres carrés, au sol dur et glissant, et qui se prête fort bien aux démonstrations. (Note RS)

> • **Dans ce gymnase** du 19ème arrondissement de Paris, prêté par la municipalité, des jeunes viennent s'entraîner au hip-hop tous les samedis soirs pendant trois heures. Bien qu'ils se soient constitués en association pour pouvoir bénéficier de la salle, ils ont dû compter sur l'appui d'une association beaucoup plus ancienne pour obtenir un créneau horaire dans ce gymnase. C'est une vraie salle de danse, spacieuse, avec parquet, miroirs le long des murs et barres. Les garçons arrivent petit à petit et font le tour en serrant des mains. Une demie-heure après le début de la séance Philippe arrive essoufflé, il est en retard, c'est lui qui a le transistor, un énorme « machin » qu'il met en marche dans un coin de la salle. Les garçons s'entraînent par deux ou par trois, et les petits groupes qu'ils forment ainsi découpent l'espace en six sous-espaces. Deux danseurs travaillent seuls, face à la glace. Les autres n'utilisent presque pas le miroir, mais font attention aux commentaires de leurs compagnons. Deux filles en tenue de ville papotent à l'entrée et regardent. (Note RS)

• **Une soirée régulière à Ville-d'Ouest**. Prisées par les danseurs les plus jeunes, la boîte de nuit

ne donne pas toujours l'occasion de danser, surtout pour les breakeurs qui ont besoin d'une musique spécifique (des *breakbeats*) et beaucoup d'espace. Chaque dernier samedi du mois, un *DJ* hip-hop de Ville-d'Ouest organise une soirée appelée " Funky Saturday ". Un collectif de *DJs* anime la soirée ; il y a un invité différent tous les mois. Certains jeunes font des routines de popping et de locking, même s'il est très difficile de danser dans cette discothèque minuscule, surpeuplée, au mépris des règles élémentaires de la sécurité. Le tarif modique, 30F, explique peut-être la négligence du gérant. (Note IK)

• **Une soirée à Paris, dans un bar du quartier de la Bastille**. C'est Marie, une amie qui fréquente des danseurs, qui m'a parlée des soirées du mercredi : « Les gars y vont !». Mercredi 10 juillet. J'arrive vers 22h45 avec Anna-Lena, à l'approche du café nous croisons Marie ; elle prend l'air. Nigel est à l'entrée, il téléphone, me serre la main en souriant. Il fait très chaud, mais il n'y a pas beaucoup de monde. L'endroit me fait penser à un foyer de MJC, version bar new-yorkais. Il n'y a quasiment que les danseurs sur la petite piste, les murs sont recouverts de métal et le DJ trône au bout de la piste sur une estrade d'environ un mètre de haut. Nous nous asseyons, Anna-Lena, Marie et moi-même aux côtés de petites amies de danseurs. Je n'aime pas trop ça ; les hommes dansent, les femmes regardent, assises. Suractivité d'une part, passivité de l'autre. Un danseur me reconnaît et me sourit.

Musique funk donc ; locking (Ché et Tsé Tsé), mais aussi popping (Nigel, AnimAll, Tsé Tsé) et un peu de break (deux jeunes hommes). Le cercle est là, mais il arrive que plusieurs personnes (2-3) dansent en même temps. Alors que je commande un verre au bar, Ché me regarde de haut en bas et me dit : « ah tu n'es pas venue danser » alors que je porte un jean, certes serré, et des basket Converse. Marie, (jeune lockeuse très talentueuse) arrive, je crois que je ne l'avais jamais vue sans une casquette : « [elle a] mis des cheveux ! ». Coiffée, veste en jean cintrée qui descend jusqu'au genoux, elle est assez féminine. C'est la première fois qu'elle vient. Avant de partir, Ché change de T-Shirt derrière le canapé où nous sommes assises, puis pose un grand sac de sport sur le siège et me dit : « la prochaine fois amène tes affaires d'entraînement ! » Je réponds en riant que je n'en ai pas. Bien sûr j'en ai ! Mais sa proposition me semble tellement incongrue que sur le moment je ne vois même pas à quoi cela peut correspondre. À 23h30 tout le monde part en même temps ; ils travaillent (Raphaël) ou répètent (Ché et Chafik) tôt le lendemain.

Mercredi 17 juillet. Nigel, Ché, Marie (habillée en lockeuse cette fois-ci, casquette rose pale et pantalon assorti. Alors que je lui fais remarquer qu'elle porte une belle casquette, elle me dit qu'elle en a un mur entier chez elle… Elle est venue avec son amie Pascaline). À l'intérieur je retrouve AnimAll, Julien, Tsé Tsé (ex membre de Dear Devil), Chafik. Il y a également une lockeus*e* que j'ai déjà vue dans d'autres soirées danser au centre du cercle d'improvisation. Il y a beaucoup plus de monde que la semaine dernière. La majorité des échanges sont en locking. Raphaël arrive tardivement. Kader, breakeur, (ex membre du groupe Dear Devil) ne danse pas, mais fait une ou deux traversée, misant sur le style et la feinte.

À plusieurs reprises Ché va chercher ou défie Marie la lockeuse. Au bout d'un moment, nous sortons pour prendre l'air, je m'arrête alors pour lui demander si elle n'a pas envie de danser. Si ! C'est très frustrant pour elle, mais elle a vraiment la pression et se planterait. Elle avance plusieurs raisons pour m'expliquer pourquoi elle a la pression. Primo, tout le monde attend de voir ce qu'elle va faire. Deuxio, elle sait ce qu'on va lui dire : tu fais du lock' façon Redah (moins académique que celui pratiqué par Ché notamment). Nous continuons la discussion dehors, il fait vraiment chaud. Je lui réponds qu'ils ne sont pas là pour la juger, elle le sait, mais ils veulent quand même la voir en freestyle. Pourtant elle s'entraîne avec eux, aux Halles, ils savent comment elle danse. Malgré ces différents constats qu'elle dresse elle-même la pression du cercle est trop forte, elle n'ose pas encore se jeter dans l'arène. Le microcosme psycho-physique du cercle empêche peut-être une distinction, un décalage trop grands, surtout quand il s'agit de son premier freestyle. Une prise de position trop marquée serait aller contre les règles du jeu locales. Elle porte en elle aux moins trois distinctions majeures dans ce contexte : elle est nouvelle, c'est une femme, elle a été formée par Redah.

> Les soirées de ce bar ne sont pas de simples entraînements. La taille réduite de la piste, le fait que seuls les danseurs hip-hop l'investissent, la configuration circulaire et le passage individuel des différents danseurs apparentent ces entraînements à une démonstration certes improvisées mais ritualisées, où a lieu une première évaluation entre pairs.

Dans les pages qui suivent nous décrirons les entraînements par le biais des groupes qui s'y engagent, et n'évoquerons plus les soirées en boîte que de manière cursive. Comme nous l'avons dit et comme on le verra ci-dessous, les entraînements actuels connaissent un degré d'institutionnalisation supérieur à ceux des débuts, qui surgissaient plus ou moins spontanément dans les couloirs et au pied des immeubles. Ils exigent un minimum d'organisation du temps et de l'espace, qui pour être moins formalisée que celle des enseignements, n'en est pas moins réelle.

2. Les groupes observés

Quatre groupes ont été observés pendant leurs entraînements, de manière plus ou moins fréquente et régulière, de fin 2000 à début 2002 : dans l'ouest de la France, le groupe FBI (Future Break Intelligence) et en région parisienne Hobo's Posse, French B Boy Crew (FBBC), et Dear Devil.

Les deux premiers sont des compagnies, organisées en associations 1901 et qui se destinent à la scène et au hip-hop de ballet. Les deux derniers sont des groupes qui se destinent plutôt à la compétition ; l'un est sans structure juridique, l'autre vient seulement de se constituer en association. Le Hobo's Posse constitue un cas de figure original, à la fois compagnie et groupe, orienté aussi bien vers la scène que vers la compétition.

(A) FUTURE BREAK INTELLIGENCE (FBI) : EN STUDIO DEPUIS DOUZE ANS

La présentation de ce groupe a été faite au chapitre précédent, puisque FBI organise des cours de danse hip-hop dans la banlieue de Ville-d'Ouest. Les entraînements se déroulent dans le gymnase où Driss et Malik donnent les cours. Ils ont été observés par Isabelle Kauffmann, mais avec difficulté.

• Plusieurs types d'entraînement

L'association organise un entraînement libre une fois par semaine, le lundi de 18h à 20h. Il est ouvert à tous mais présuppose une première initiation à la danse hip-hop. Pour venir à cet entraînement, il suffit d'être adhérent de l'association et de s'être acquitté de la cotisation annuelle de 50F.

Il y a deux autres types d'entraînement : celui des jeunes danseurs du groupe et celui des anciens. Les plus jeunes s'entraînent chaque mercredi après-midi de 16h à 18h et parfois le week-end. Ce sont des entraînements pour la compagnie encadrés par Driss. Les anciens s'entraînent parfois le soir, après les cours. Driss s'entraîne plusieurs fois par jour, le matin et l'après-midi, au moins six heures par jour au total.

• Le contenu des entraînements : du break

Durant les entraînements libres du lundi soir on fait du *break*. Ce sont des entraînements *free style*, réservés aux danseurs déjà initiés, m'expliquera Driss. La règle est en général respectée ; exceptionnellement un danseur commence à s'entraîner en *electric boogie* ; alors Driss ou Malik le rappellent à l'ordre :

> Yohann, membre des FBI Junior, entame un court passage d'electric boogie dans un coin de la salle. Quand la musique change et passe d'un breakbeat à de l'electrofunk, le smurfeur reprend. Malik intervient alors : « Eh, on essaie de rester en break les gars, sinon ça va être le foutoir ». (Note IK, sept. 2000)

• Les participants

Participent aux entraînements aussi bien Driss que les danseurs débutants. À la différence des cours, les entraînements ne comportent quasiment pas d'encadrement. Driss, Malik ou Nasser, les trois « seniors », peuvent donner des conseils aux danseurs étrangers à la compagnie, mais seulement de manière occasionnelle.

À l'inverse des cours, il y a surtout des jeunes hommes à l'entraînement, entre quinze et vingt-cinq ans. Les filles représentent un quart des danseurs environ. Il s'agit de danseuses qui souhaitent entrer dans le groupe FBI, ainsi qu'une jeune institutrice. De temps à autre des amis de Malik viennent s'entraîner dans la salle, ils sont frères, l'un est rappeur, l'autre DJ dans un groupe de rap d'une ville voisine. Au cours d'un de leur concert, j'aurai l'occasion de voir le fruit des entraînement du lundi : le rappeur effectuant un tête sur scène. Par ailleurs, le DJ compose les musiques des chorégraphies de Driss.

• Les spectateurs ne sont pas toujours les bienvenus

Aux entraînements libres du lundi, il y a quasiment toujours un ou plusieurs « spectateurs » : des jeunes du quartier, des ami(e)s des danseurs, des proches de Malik ou de Driss, un danseur qui s'interrompt le temps de récupérer. L'un des gardiens du gymnase observe souvent les danseurs ; il apprécie. Il a lui-même pratiqué le break et, un soir, se lance dans l'exécution d'une coupole :

> « Le gardien qui regardait l'entraînement depuis quasiment 18h30, finit, vers 19h45, par faire une coupole. Les cris fusent autour de lui. Un jeune arrivé avec Yohann s'exclame : *B Boy* ! » (Note IK, février 2001)

Les entraînements du mercredi et du week-end ont un autre statut. Celui des FBI Junior est d'un accès réservé, celui des FBI Senior est totalement fermé, comme je le découvrirai progressivement.

J'ai pu assister sans difficulté à deux ou trois entraînements des danseurs de FBI Junior. Il s'agissait d'entraînements encadrés que l'on pourrait plutôt assimiler à des répétitions, surtout lorsque le groupe devait se produire dans les jours à venir. Les « spectateurs » étaient alors nettement moins nombreux que les lundis, et ne comprenaient que les amis ou les proches des danseurs. J'étais le plus souvent l'unique œil extérieur.

Mais l'entraînement des anciens était entouré de mystère. Les « seniors » repoussaient sans cesse le rendez-vous, sous divers prétextes, puis m'en interdirent carrément l'accès, de la manière suivante. Un soir, je remontai dans la salle quelques minutes après la fin d'un cours, alors que tous les jeunes étaient partis. Je frappai puis entrai sans attendre la réponse. Je vis Nasser, Malik et Driss qui s'entraînaient. Mon arrivée inopinée provoqua une réaction brutale, à laquelle je ne m'attendais pas. Nasser s'écria : « il faut pas que tu viennes, il *faut* pas que tu restes ». « Il faut pas » : il martelait la phrase. Surprise je me justifiai (je ne pouvais dégager ma voiture du parking, gênée par celle de Malik.) puis battis en retraite[115]. A une autre occasion Djemila me dira que les entraînements de FBI ont toujours été fermés au public, même à la famille**.**

Il est important de souligner que cet incident eut lieu à un moment de crise. Zorah et Djemila étaient en train de quitter FBI et il ne restait donc plus que deux danseurs de niveau professionnel. En 2000-2001, l'existence même de la compagnie était menacée**.** Il reste que même plus tard, je n'ai jamais été invitée à un entraînement des seniors.

[115] Nasser, Malik et Driss s'entraînent le lundi soir et j'ai donc déjà eu l'occasion de les voir travailler. De plus, Nasser était le danseur le plus ouvert à ma recherche, c'est incontestablement la personne qui m'a le plus aidée, notamment au début de mon enquête. Sa femme était alors en maîtrise de sociologie.

(B) L'ASCENSION SPECTACULAIRE DU HOBO'S POSSE

• L'articulation réussie de deux orientations : les battles et les ballets

Le Hobo's Posse est fondé en février 2000 par Redah et Omar. Il se fait vite connaître, fort des expériences des danseurs qui le composent.

La compagnie rassemble huit danseurs. Des anciens membres d'autres groupes, âgés de 25 à 30 ans : Omar a fait partie de la compagnie Dear Devil ; Naguib, Redah et Omar du groupe Unity ; Toumani de la compagnie Frères d'Azil ; Ph (Pierre-Henri) danse dans une comédie musicale, comme Chester avant lui. Elle a également intégré des danseurs plus jeunes : Fikri, Albert et pendant un temps, Rebecca. Le plus âgé est né en 1970, le plus jeune en 1982.

Constitué en association 1901, le groupe confie depuis peu l'administration de la compagnie à une société. Les relations sont très structurées au sein du groupe : Redah et Omar sont chorégraphes, même si chaque danseur est également partie prenante dans la création chorégraphique. Les relations interpersonnelles sont hiérarchisées selon l'âge et le niveau en danse. Redah, Omar, Toumani, Ph (Pierre Henri), Naguib et Chester sont intermittents du spectacle. Redah est l'aîné et se pose incontestablement comme le leader du groupe, position respectée par tous les membres du groupe.

Omar et Ph ont des contrats avec des compagnies de danse contemporaine ou de variétés et participent à leurs spectacles à titre individuel. Par ailleurs, Redah donne régulièrement des cours hebdomadaires au Passage des Amandiers (voir ci-dessus,chapitre 7), avec l'aide d'Albert. Naguib, Fikri et Toumani les ont rejoints à l'hiver 2001 et donnent des cours de break.

Il s'agit de danseurs expérimentés, frottés aux scènes de théâtre et au travail de compagnie. Ils sont polyvalents, tout en ayant chacun sa spécialité : locking pour Redah et Albert, contorsion et mime pour Naguib, break pour Toumani, Ph et Chester. Pour avoir gagné des championnats, le groupe est reconnu dans le monde des défis et des battles. Ses membres poursuivent leur carrière dans les compétitions internationales. Mais en même temps, le groupe s'est constitué en compagnie en vue de produire des spectacles pour des scènes de théâtre.

Cette association entre battle et ballet est tout à fait exceptionnelle. Historiquement, et pour le « sens commun » hip-hop, il s'agit d'orientations exclusives l'une de l'autre dans le temps[116]. Le groupe a réussi pourtant à les concilier, et ceci leur vaut une solide reconnaissance parmi les danseurs du milieu. Ils savent toucher à la fois les danseurs des défis et les danseurs de théâtre, réunissant eux-mêmes les qualités des deux. La maîtrise technique et la capacité d'interagir avec le public acquises dans les battles confèrent au Hobo's Posse une présence scénique spectaculaire. Ainsi, suite à leur passage aux Rencontres 2001, la compagnie a pu vendre son spectacle en tournée sur près de trois ans.

• Des Halles aux salles de danse

À l'automne 2001, le Hobo's Posse disposait de deux salles : une fois par semaine dans une commune près de La Défense et deux fois par semaine dans la banlieue est, dans des équipements mixtes type MJC. Par ailleurs, Omar peut obtenir exceptionnellement un studio du Centre chorégraphique national où est installée la compagnie de danse contemporaine dont il fait partie. À la fin de l'hiver 2002 le groupe s'entraînait dans une salle du 17ème arrondissement de Paris, dans un club de sport où Redah a donné des cours et dont il est adhérent. Les danseurs étant enseignants au Passage des Amandiers, ils peuvent également y

[116] Plusieurs groupes de danseurs ont pu conjuguer les deux activités, mais à des époques différentes. Andréa-Lou nous expliqua que l'entraînement pour la compétition est différent de celui que l'on fait pour la danse de théâtre.

disposer de salles lorsqu'elles sont libres. Le Hobo's Posse s'entraîne aussi place de la Rotonde, au Forum des Halles, s'il n'a pas de studios à disposition. Pour l'instant nous avons pas suivi les entraînements de ce groupe seulement aux Halles.

• Un groupe soudé

Les danseurs du Hobo's Posse dansent le plus souvent Place de la Rotonde, en pleine lumière, et non pas à l'écart, dans les couloirs du Forum. Ils dansent toujours au moins à trois, et se retrouvent fréquemment tous ensemble sur la Place. On les voit souvent en groupe dans les différents lieux fréquentés par les danseurs hip-hop (défis, championnats, soirées et festivals).

(c) De salle en salle avec le French B Boy Crew (Fbbc)

Isabelle Kauffmann a suivi ce groupe de manière irrégulière, faisant une quinzaine d'observations distanciées des entraînements de novembre 2000 à juin 2001.

• Des pionniers du break reforment un groupe mythique.

Le Fbbc est une reconstitution récente d'un des premiers groupes de breakeurs parisiens. Le French B Boy Crew d'origine date de 1981. Fondé par Billal et César, il fut médiatisé par une émission de télévision.

Au printemps 1999, Hermès, l'un des anciens membres, décide de reformer le groupe avec l'aide de Djamel. Ils rassemblent six autres danseurs, des « pionniers » français comme eux, âgés de vingt-huit à trente-et-un ans. Saïd se joint à eux comme manager. (Il sera « congédié » près de deux ans plus tard, car les danseurs lui reprochent une certaine opacité dans la gestion du groupe.) En 1999, le Fbbc compte six breakeurs : Hermès, Djamel, Moustapha, Yves, Carlo et Moktar. Christophe et Larbi entrent fin 2000. Peu de temps après, Moktar quitte le groupe car il travaille avec son frère et cela « lui prend trop de temps ». C'est la raison donnée par Saïd pour expliquer son départ.

Du printemps 1999 au printemps 2001, le Fbbc vend des représentations de freestyles : en discothèque, en première partie de matchs sportifs, dans des festivals hip-hop. Ce sont des breakeurs, seul Christophe est polyvalent ; il connaît même des techniques de smurf spectaculaires, tel le stroboscope. Moustapha, Carlo et Christophe dansent également dans d'autres compagnies professionnelles ; c'est l'explication que l'on donne pour leurs absences fréquentes aux entraînements.

Parmi les quatre groupes dont nous avons observé les entraînements, c'est le Fbbc qui semble le plus flottant, que ce soit en matière de projet, de composition ou d'organisation. En effet, même si une fois Saïd parti, Djamel tente de se positionner comme organisateur, ce statut ne semble pas reconnu par les autres. Certes, il a trouvé une salle, des dates de représentation, mais son action et son discours ne suffisent pas à souder et structurer les danseurs en crew. Le passage éclair de deux à trois mois d'un énième danseur, ne favorise sans doute pas l'unité du groupe.

Il faut attendre l'intervention d'une personne extérieure, Jacques, réalisateur professionnel, âgé de cinquante ans environ, pour que le groupe se constitue en association 1901 et obtienne une subvention pour un projet de création. En juin, lors de notre dernière observation, il y a quatre danseurs à l'entraînement, sur les six que comprend en principe le groupe : Hermès, Djamel, Christophe et Larbi. Fin septembre, lorsque j'appelle Jacques pour me tenir au courant et poursuivre les observations avec eux, il m'explique que le projet comprend désormais Hermès, Djamel et Yves, que les autres abandonnent, et que deux danseurs plus jeunes, rejoignent le groupe : Zakaria et Rosalie. Ils sont trop « sous pression » pour accepter

un regard extérieur, ils doivent apprendre à travailler ensemble et avec le chorégraphe de la compagnie Phast Forward. Les contacts avec le FBBC se sont ensuite interrompus.

• Horaires réguliers, fréquences irrégulières

Nous commençons les observations en novembre 2000. Nous verrons le groupe s'entraîner jusqu'au printemps 2001, le mercredi soir, de 19h à 22h, au gymnase Gambetta, aux Sarneuves, en Seine-Saint-Denis (là où habite Hermès), et au gymnase Verdun, dans le 19ème arrondissement à Paris. C'est Philippe, un jeune danseur que connaît Moktar, qui propose au FBBC d'y venir. Ils s'y rendent les samedis en début de soirée, de 18h45 à 21h, jusqu'à ce que le gardien leur rappelle qu'il est temps de partir. Au printemps 2001, Djamel trouve une salle à Montigny près des Sarneuves, et le groupe cesse de s'entraîner à Paris.

Les danseurs fréquentent les entraînements de manière extrêmement irrégulière. Je n'ai pas vu un seul entraînement avec le groupe au complet. Saïd lui-même me le fera remarquer. Un samedi, j'arrive au gymnase Verdun pour ne trouver personne, alors qu'Hermès m'avait confirmé sa venue deux jours auparavant. Surprise, j'appelle Saïd : il est à l'étranger ; puis Hermès : ils ont fait un freestyle la veille, il ne viendra pas car il est fatigué.[117]

• Les lieux d'entraînement : du gymnase à la salle de spectacle

De jeunes danseurs de la commune des Sarneuves ont obtenu l'usage d'une salle du gymnase Gambetta. D'après Naïm, ils servent d'alibi aux responsables qui peuvent ainsi avancer qu'ils font des choses pour eux alors qu'ils se sont organisés seuls, se sont constitués en association sportive et ont invité les FBBC. S'entraîner avec des anciens est une chance pour ces danseurs peu expérimentés, cela les motive, et c'est un honneur pour eux d'inviter des « légendes » du break. Mais ces explications de Naïm ne correspondent pas à ce que nous avons observé : pendant les entraînements il n'y a quasiment aucun échange entre les deux groupes.

Le gymnase est situé dans un complexe scolaire public. La salle a vieilli, des couleurs passées égaient quelque peu les murs. Les marquages au sol (terrain de basket, volley-ball, etc.) prennent une autre signification avec les mouvements des danseurs, qui peuvent parfois les utiliser comme repère spatial. C'est un espace immense, une salle de sport et de gymnastique, utilisée comme salle d'entraînement de break. Au mur, il y a des espaliers, des cordes, et dans un réduit contigu, des tapis. À l'entrée du gymnase, un gardien accueille les breakeurs comme les visiteurs ; il est toujours en train de discuter avec quelqu'un. Il passe de temps à autre jeter un coup d'œil dans la salle. Les vestiaires et les douches sont spacieux, mais ont pris de l'âge.

Le gymnase du 19ème arrondissement est inséré dans un bloc d'immeubles des années 1980. La salle de danse, qui accueille un club d'art martiaux juste avant les breakeurs, est bordée de vestiaires et d'équipements sanitaires. L'ensemble est en bon état. La salle est grande et fait au moins 100 m^2 ; les deux murs qui se font face sont tapissés de miroirs. En revanche, le parquet est de qualité moyenne, formé de lattes minuscules dont quelques unes se détachent. Philippe a pu obtenir l'usage de la salle en passant par l'intermédiaire d'une habitante du quartier, membre d'une association qui existe depuis longtemps et a déjà fait ses preuves aux yeux de la Mairie. C'était, m'explique Philippe, la condition pour obtenir un créneau horaire pour s'entraîner dans cette salle. C'est Moktar qui lui a appris le break ; lui faciliter aujourd'hui l'accès à cette salle est une manière pour Philippe de le remercier.

Djamel trouve un troisième lieu à Montigny, disponible deux fois par semaine. C'est une salle de spectacle de la Maison du peuple d'environ 150m^2. Une grande fresque recouvre un mur. Construite au bord d'une avenue toute droite et très passante, la Maison du peuple dispose d'un jardin ; la salle donne sur une terrasse exposée plein ouest. L'endroit est agréable en ce mois de juin 2001. Le fait d'être dans une salle de spectacle donne une toute autre connotation à l'entraînement que le gymnase ou la salle de danse. Mais l'unique fois où nous y sommes

[117] Ma surprise est toute relative, car un chapitre entier ne suffirait pas à relater l'histoire des rendez-vous manqués, reportés, oubliés, écourtés, etc., avec les danseurs et les danseuses hip-hop.

allées, il n'y avait que trois danseurs, qui ne s'entraînaient peu, peut-être démotivés par l'absence des autres.

• Des entraînements de break

Le French B Boy Crew est un groupe de breakeurs, et les entraînements sont exclusivement dédiés au break. C'est une occasion de se retrouver, car le groupe n'est pas très soudé. Riad profite de l'entraînement pour mettre au point des rendez-vous, donner des détails sur des dates de représentations, amener des vêtements de sponsors, etc.

• Les participants

Les entraînements au gymnase Gambetta aux Sarneuves rassemblent le FBBC et les jeunes du quartier. On peut distinguer trois sous-groupes, par classe d'âge. Les danseurs du FBBC sont des « pionniers » qui ont entre vingt-huit et trente-deux ans. Parmi les danseurs des Sarneuves, il y a d'une part ceux qui ont autour de vingt-cinq, d'autre part les plus jeunes. Il y a des écarts d'âge très importants dans ce dernier groupe : des garçons d'à peine dix ans se lancent dans les mouvements de break aux cotés d'adolescents qui ont entre quinze et dix-sept ans. Il y a également trois jeunes femmes qui ont entre seize et vingt ans. Elles ont tendance à s'entraîner de leur côté. Au total, une quinzaine de danseurs s'entraînent dans cet espace gigantesque, chaque sous-groupe occupant un coin du gymnase et interagissant peu avec les autres. Il y a cependant quelques échanges entre les plus jeunes et les plus vieux : les « petits » demandent parfois des explications aux « anciens » et ceux-ci les conseillent.

Les entraînements au gymnase Verdun sont plus fréquentés. Il y a majoritairement des jeunes hommes du quartier, une vingtaine, mais aussi une dizaine de danseurs hip-hop connus, venus de la Seine-Saint-Denis ou d'autres quartiers de Paris. Outre les danseurs du FBBC, Zakaria et Kassem, respectivement poppeur et breakeur de la compagnie Source, ainsi que Fikri, membre du Hobo's Posse. Nous y avons également croisé Fabrice et Wadi de la compagnie Phast Forward. Nous avons vu une jeune fille s'entraîner ici une seule fois.

• Il y a peu de spectateurs pour ces entraînements nomades

Il y a peu de spectateurs à ces entraînements. Aux Sarneuves, j'ai croisé deux fois un *rappeur* du quartier et un frère d'Hermès. Le gardien est lui aussi amateur de danse et aime à venir jeter un coup d'œil. Les spectateurs les plus nombreux sont les danseurs qui ne dansent pas régulièrement, ou qui se reposent. Dans le 19ème arrondissement, il y a également peu de spectateurs ; exceptionnellement, des amies des danseurs.

(D) LE GROUPE DEAR DEVIL.

• De la scène aux battles

Le groupe parisien Dear Devil fut fondé en novembre 1996 par Ira et Puma, que cinq autres danseurs rejoignèrent ensuite ; parmi eux, Omar (que nous retrouvons dans le Hobo's Posse).

Composé de six jeunes hommes et d'une jeune femme, tous nés entre 1971 et 1973, la formation crée un spectacle qui tournera pendant un an dans de nombreuses salles parisiennes et en province. Vient ensuite une phase « underground ». Dès 1998, de nouvelles recrues intègrent le groupe : Mickaël, Mat H (Matthias) et Julien, breakeurs hyperlaxes, qui vont s'engager dans le monde des défi*s* et des battles. En 2000, c'est Kader et Kassem qui entrent dans le groupe, et en 2001 David, Jim, et Thom. Mais fin novembre 2001, Puma et FX quittent le groupe. La raison invoquée par Puma (aux dires d'Ira) est la suivante : Dear Devil est devenu un groupe de breakeurs, alors que Puma et FX sont des boogaloo men, des danseurs d'electric boogaloo. Puis en janvier 2002 Kassem et Kader partent également, suite à des problèmes relationnels et à des désaccords sur la stratégie de groupe.

Des sept danseurs d'origine, il ne reste plus qu'Ira. Le reste du groupe est formée par une nouvelle « génération » composée uniquement d'hommes, tous nés en 1982 et 1983, à l'époque où Puma et Ira commençaient à danser.

Ira présente le fonctionnement du groupe comme étant structuré : il est le leader qui se charge de « manager » le groupe : trouver des dates, organiser des défis et des voyages à des battles, insuffler une mentalité à l'ensemble. Mais dans les faits, on voit bien qu'une certaine dissension règne au sein de l'équipe. Peu soudés, les breakeurs de Dear Devil s'entraînent très rarement ensemble. Leur groupe n'a pas de statut juridique.

Les Dear Devil sont connus dans le milieu hip-hop principalement pour leurs exploits dans les défis et les battles. Le groupe donne également des représentations, sous forme de démonstrations ou de « shows », ce qui permet à certains d'avoir le statut d'intermittent du spectacle (Ira, Mat H et Mickaël). Mis à part Matthias, tous ont une activité en plus de la danse : un emploi principal (Ira, Puma, Thom) ou des études. (Kassem, Kader, Jim, Julien et David). Les lieux de diffusion sont variés : discothèques, festivals hip-hop, bar-mitsvahs, mariages africains, défilés de mode hip-hop.

Le groupe avait commencé sa carrière sur scène ; il se perpétue à la fois dans la compétition et dans des démonstrations de danse. Même si trois des membres du groupe vivent de la danse, Ira insiste pour les qualifier d'underground, « donc » non professionnels.

Certains des danseurs ont collaboré ponctuellement avec d'autres groupes, par exemple lors de la French B Boy World Cup, mais également avec une société de production sur le tournage du film *Le Défi*, réalisé par la chorégraphe Blanca Li.

• Le Forum des Halles comme unique lieu d'entraînement collecif ?

D'après Ira, le groupe Dear Devil n'a pas d'accès à une salle. Les danseurs s'entraînent individuellement chez eux, ou bien place de la Rotonde, le soir au Forum des Halles. Comme la plupart des danseurs, ils s'y entraînement à partir de 21h. Kassem, Kader et Thom sont les plus réguliers. Puis vers minuit, les danseurs quittent le Forum. Certains danseurs s'entraînent également à la gare de Lyon à Paris.

• Les spectateurs

Nous pouvons enlever les guillemets, car s'entraîner au Forum des Halles, comme dans tous les lieux publics, c'est se montrer de manière ostentatoire, en particulier lorsqu'on est breakeur. La place de la Rotonde se situe à la sortie du cinéma le plus important d'Europe en terme de fréquentation, dans le principal centre commercial de Paris. De 21h à minuit passé, beaucoup de passants ont l'occasion de voir les danseurs s'entraîner. Certains s'arrêtent quelques minutes, d'autres passent puis reviennent plus tard pour mieux regarder les danseurs. C'est aussi le lieu de rendez-vous des copains, danseurs ou non, qui viennent observer, dire bonjour, boire un pot.

• Un collectif éclaté

Un badaud qui passerait chaque soir place de la Rotonde, au Forum des Halles, serait quasiment sûr de voir au moins un breakeur de Dear Devil. Il sont quelques uns à s'y entraîner très régulièrement, alors que d'autres viennent très peu. Comment font-ils ? Louent-ils des salles ? Ont-ils besoin de s'entraîner moins que d'autres ? Craignent-ils qu'on leur vole leurs idées ? La cohésion du groupe est particulière. Sur scène ou lors d'un défi ils semblent très unis. Mais manifestement, cela ne vient pas d'un entraînement en commun. Aux Halles, on peut en voir qui s'entraînent seuls ou avec des breakeurs d'autres groupes. C'est une « spécialité » Dear Devil nous explique Puma.

3. L'organisation des entraînements

Contrairement aux cours, dans les entraînements les relations sociales et l'occupation de l'espace s'organisent plutôt librement ; les habitudes sont souples. On peut cependant relever des régularités dans les manières de travailler.

(A) L'ORGANISATION SPATIALE DES ENTRAÎNEMENTS : L'ALTERNANCE

• Le soir au Forum des Halles

Aux Halles, la forme même des lieux oriente l'organisation des personnes et des groupes dans l'espace. À la fin des années 1980, les danseurs hip-hop commencent à s'entraîner au Forum des Halles. Ils étaient alors installé à l'entrée de l'auditorium du Forum des Images, un endroit reculé, où le passage des badauds ne les dérangeait pas. Ils sont ensuite descendus place de la Rotonde, à l'entrée de la piscine et du cinéma l'U.G.C. L'augmentation du nombre de danseurs et le désir d'être vu a pu motiver ce changement d'emplacement.

La Place de la Rotonde est un grand espace en demi-cercle, revêtu de marbre, bien éclairé, et dont le mur du fond est constitué par l'entrée de la piscine des Halles au-dessus duquel passe l'escalier qui mène au cinéma, un grand multiplexe très fréquenté. La Place est en contrebas de l'un des axes principaux de circulation piéton de ce vaste centre commercial souterrain. La terrasse du café attenant à l'entrée de la piscine et les marches en demi-cercle délimitent une aire qui ressemble véritablement à une scène ou à une piste. Ces marches ouvrent également sur deux plateaux secondaires surélevées, sorte de coursives, qui donnent accès à des espaces plus sombres. Il s'agit des couloirs du centre commercial, transformés en impasses à partir de 20h, lorsque les boutiques qui les bordent ferment et qu'un rideau de fer en clôt l'une des extrémités. Les danseurs les utilisent alors comme des « studios de répétition ». On peut ainsi distinguer trois types d'espaces occupés ici par les danseurs : une piste, deux coursives, et deux studios. Ils vont du plus ouvert au plus fermé, du plus lumineux au plus sombre, du plus visible au plus caché.

De plus, la « piste » est composée de deux sous-espaces : la partie scénique proprement dite, où les danseurs se produisent, et des sortes de « coulisses » qui se forment entre le mur du fond et l'amoncellement des sacs de sport que les danseurs posent à proximité lorsqu'ils arrivent.

On peut considérer qu'il existe une analogie entre cette structuration de l'espace des Halles et celle de l'ensemble des lieux d'entraînement des danseurs hip-hop dans l'espace public à Paris. Ainsi, alors que les Halles sont dans l'hyper-centre parisien, connues comme lieu d'entraînement de hip-hop par les danseurs et les journalistes du monde entier, il existe d'autres lieux moins fréquentés et moins décrits. Nous pensons à La Grande Arche de La Défense, lieu connu, mais plus excentré et dans un passage souterrain à l'écart des commerces. Un autre centre commercial parisien excentré est également utilisé comme lieu d'entraînement par un certain groupe, mais seulement à partir d'une heure du matin. Nous en tairons le nom, puisque le groupe ne souhaite pas le voir diffusé. Ainsi, pour les entraînements de danse hip-hop, il en irait dans l'espace urbain comme dans l'espace particulier des Halles : ils sont hiérarchisés, allant du plus central au plus excentré, du plus visible au plus caché, du plus connu au plus secret. Ces espaces structurent en partie les relations sociales entre danseurs. Les groupes qui s'entraînent aux Halles ne sont pas ceux qui s'entraînent à La Défense. Ce dernier lieu a même inspiré un nom de groupe : les Def' Dogs.

Revenons aux Halles. Les personnes et les groupes occupent les espaces à différents moments, selon qu'ils souhaitent s'offrir au regard de tous ou recherchent un endroit plus

discret. Il s'agit en général d'habitués qui se connaissent. En passant d'un sous-espace à l'autre, ils « se rendent visite », s'observent, travaillent ensemble éventuellement. La seule distinction quasiment infranchissable et celle du genre choréique : les breakeurs (majoritaires), n'occupent pas les mêmes espaces que les danseurs debout, et les spécialistes de chaque genre ne collaborent pas. Les breakeurs se tiennent plutôt sous les feux de la rampe, place de la Rotonde, alors que les danseurs debout fréquentent plutôt les coursives.

Débutants et danseurs avertis, tous travaillent ici, même s'ils se rassemblent quasi-immédiatement en sous-groupes et se répartissent dans les trois sous-espaces que nous avons défini. Les débutants se tiennent plutôt dans les coursives et les « studios », les danseurs confirmés tenant la « scène ».

Ainsi, on voit les breakeurs confirmés du Hobo's Posse plutôt sur la scène, des danseurs debout comme Cobra ou Zakaria plutôt dans les coursives, et une danseuse moins expérimentée comme Marie plutôt dans un des « studios » formés par les couloirs fermés. Mais lorsque les danseurs confirmés veulent travailler de manière plus discrète, ou lorsqu'il n'y a personne sur la piste, ils gagnent alors les impasses isolées ou les coursives, selon la fréquentation des lieux.

• La structure du cercle

Quelque soit le lieu observé, en salle ou dans l'espace public, quasiment tous s'entraînent selon la structure du freestyle : les danseurs passent chacun à leur tour sous le regard de leurs pairs, disposés en un cercle lâche, et Place de la Rotonde, en un demi-cercle qui s'ouvre en direction des marches, ce qui permet ainsi aux passants de profiter du spectacle.

Des régularités organisent les entraînements de break. Les danseurs des groupes semi-professionnels alternent leur passage par groupe de trois, quatre… ou six. Chaque danseur travaille un mouvement, les autres se tiennent un peu à l'écart, l'observent, le conseillent, le félicitent ou enchaînent directement chacun leur tour. En plus de l'entraide, cette organisation crée un rythme et donne la respiration nécessaire au travail du break, danse acrobatique qui demande une très bonne condition physique.

Nous avons vu que dans les cours de danse en salle, les danseurs se disposent derrière l'enseignant en un quinconce irrégulier. Tous sont orientés dans la même direction : la glace. Mais lors des entraînements en salle, le soir à Ville-d'Ouest, on a bien la structure alternée du freestyle : les danseurs de FBI se placent en cercle et dansent au centre l'un après l'autre. Si Driss et Amin travaillent parfois seuls, mais les autres respectent l'organisation en freestyle de manière très régulière.

Chez le FBBC les entraînements sont moins structurés. Certains travaillent simultanément deux par deux. D'autres s'entraînent individuellement. Ponctuellement, l'apprentissage d'une figure nouvelle et difficile peut mobiliser l'ensemble des danseurs présents.

• Visibilité et repli

Certains s'entraînent au vu de tous, faisant la joie des badauds, d'autres s'isolent à la recherche d'une meilleures concentration.

Un soir, place de la Rotonde, quatre danseurs du Hobo's Posse décident de travailler leur chorégraphie, car ils donnent un spectacle à la fin de la semaine aux Rencontres de La Villette. Alors que leur spectacle dure quarante-cinq minutes, le programmateur n'a acheté que vingt minutes. Redah, le chorégraphe, décide de remanier l'ensemble afin de « garder la même énergie ». D'après lui, une pièce plus courte demande une plus grande densité choréique, sinon l'ensemble paraîtra long. À la demande de Fikri, d'Albert et de Chester, Redah les accompagne dans une des « salles » pour les aider à répéter. Fikri et Chester

travaillent un duo, avec comme fond musical les variétés diffusées par le centre commercial. Redah change les temps de mémoire. Il a la musique en tête, sait où se trouvent les accents et peut se permettre de changer la place d'un mouvement sans entendre la musique, qu'il a en partie composée. Le groupe travaillera jusqu'à la fermeture du Forum, à une heure du matin.

Les Hobo's Posse alternent entre la visibilité et le repli, entre un entraînement au centre de l'espace le plus grand et le plus éclairé, et des répétitions dans un couloir à l'écart. Dans d'autres situations, le choix de l'emplacement peut être purement relationnel. Ainsi, Ph s'entraîne avec les danseurs qu'il connaît : si aucun membre de son groupe n'est là, il travaillera avec les breakeurs présents, soit à la sortie du cinéma dans une coursive, soit Place de la Rotonde.

Ces positions de visibilité et de repli sont particulièrement pertinentes dans les lieux publics. Que le danseur décide de s'entraîner en pleine lumière, ou dans un endroit reculé, l'enjeu est différent. On a pu observer cette même alternance, à une échelle moindre, au cours de l'entraînement en salle du groupe Fbi. Il arrive que des danseurs du groupe FBI sortent de la salle d'entraînement et descendent travailler dans le dojo lorsqu'il est libre. Outre un tatami, cet espace offre un isolement par rapport au reste du groupe.

L'espace de l'entraînement connaît donc plusieurs organisations possibles et reste facilement modulable, contrairement à celui des cours, rivé au face à face avec le professeur. C'est un espace que les danseurs s'approprient plus rapidement que les élèves des cours ; le danseur qui s'entraîne est plus libre de choisir le lieu de son entraînement et une fois dans ce lieu, sa position dans l'espace, physique et social. L'espace des autodidactes et de l'apprentissage entre pairs offre une autonomie que l'on n'atteint qu'exceptionnellement dans un cours.

(b) Qu'est-ce qu'on travaille ?

Au cours des entraînements que nous avons pu observer, les danseurs apprennent de nouveaux pas et de nouvelles figures. Outre la technique du mouvement, ils cherchent à créer leur propre style ou à le parfaire selon leur niveau. Une fois les mouvements maîtrisés, les danseurs s'exercent à en enchaîner plusieurs. Certains cherchent également à inventer des pas, de nouvelles figures, des poses inédites et des combinaisons inattendues. L'apprentissage de la danse elle-même est l'objectif premier des entraînements, mais ces séances sont également un temps de discussions informelles, d'échanges d'informations sur la vie des groupes et sur le monde de la danse. Les lieux d'entraînement, salles et espaces publics, donnent l'occasion de rencontres régulières et forment donc des sortes de clubs. C'est néanmoins la danse qui prédomine, pratiquée avec sérieux.

Nous avons défini cinq objets principaux du travail régulier qui est effectué durant les entraînements : (1) maintenir sa forme physique et son niveau technique, (2) réussir un mouvement, (3) découvrir de nouvelles phases, (4) apprendre l'improvisation et (5) façonner son propre style.

1. Le niveau et la forme physique

Les danses hip-hop possèdent un vocabulaire codifié, auquel correspondent des techniques qui nécessitent une pratique régulière. De plus, la danse au sol demande une très grande forme physique qu'il faut entretenir régulièrement. L'entraînement présente donc une part de simple entretien physique, entretien du corps et entretien de la connaissance de la danse.

> 21h30, Wadi s'entraîne ; petite course sur place d'environ cinq minutes. Étirement des jambes en même temps, il regarde le headspin d'un plus jeune et lui fait un signe de la tête, opine quand il se redresse.
>
> 21h55, quelques pompes puis met un poignet qui rappelle un gant de vélo. Fait un 1990.

> 22h20, six headspin et une coupole. Il s'étire et boit entre chaque passage, fait de longues pauses. Il enchaîne thomas, 1990 et des équilibres, jambes en marche. Se fait-il mal ? Il fait un saut vers un danseur debout près de la caisse du cinéma et reprend une fois. Exécute cinq thomas, s'assoit entre chaque et boit. Ne part pas en 1990.
>
> 22h35. Pendant dix minutes, Wadi travaille la rotation sur la tête et les bras, termine en tracks, (quatre fois en tout). Cette première rotation est enchaînée avec une seconde sur le haut du dos, entrecoupée d'un arrêt bref et énergique en écart facial debout à 160 °. Il peine. Omar lui lance un conseil : il faut qu'il pistonne, [si je comprends bien le geste et le mot]. (Note IK, novembre 2001, Place de la Rotonde)

Toutes ces figures, Wadi sait les faire, il en maîtrise parfaitement la technique, mais compte-tenu de leur difficulté, il doit s'exercer régulièrement. Driss s'entraîne de la même manière, en enchaînant des séries de coupoles, de headspin et d'autres phases de break. Comme Wadi, il maîtrise ces techniques, mais les retravaille sans cesse. L'exécution d'un headspin, le tour sur la tête, ne semble être jamais gagnée d'avance.

> Un cri retentit, Driss s'énerve parce qu'il ne réussit pas le headspin. Seule protestation entendu, car les bruits de chute ne sont jamais suivis de manifestations de douleur, ou de frayeur, mais plutôt d'un éclat de rire ou d'agacement. (Note IK, septembre 2000, Les Fredonnières)

La grande technicité du break demande un travail personnel régulier, ne serait-ce que pour maintenir son niveau.

2. <u>Réussir</u> <u>un</u> <u>mouvement</u>

Réussir à réaliser un mouvement est parmi les objectifs premiers de l'entraînement, si ce n'est le premier. L'entraînement est un travail. Pour réaliser un mouvement de danse hip-hop il faut avoir acquis la technique adéquate pour réaliser un geste codifié. Vaincre les difficultés techniques des mouvements acrobatiques du break occupent la majeure partie du temps des entraînements. (Nous avons assisté principalement à des entraînements de break).

Observateurs sur de longues périodes, c'est un réel plaisir pour nous de constater les progrès des danseurs. Je pense par exemple à Albert, jeune danseur du Hobo's Posse, que je vois danser en février 2001 pour la première fois. Il maîtrise déjà les différentes techniques du locking, danse debout, mais lorsque je le revois à l'automne 2001, il a désormais acquis l'énergie et l'expressivité qui font de lui un danseur de niveau professionnel. Thom travaille la vrille, c'est une figure de break très acrobatique ; il s'y attaque sans relâche depuis décembre 2000. Ses chutes, la manière dont il se lance, puis se rattrape quand il tombe montre d'une part la difficulté du mouvement, mais surtout sa structure. Elles me font comprendre comment on le réalise, la technique qu'il exige. Je revois Thom s'entraîner à la rentrée :

> Je l'aperçois […] faire une très belle vrille, il est très souple et très fluide, léger. Que de chemin parcouru, comme le travail paie ! (Note IK, septembre 2001, Place de la Rotonde)

Chercher ses appuis, son équilibre, prendre conscience du mouvement du corps dans l'espace, travailler la propulsion et l'atterrissage, par la force et/ou par la souplesse, penser à l'image produite par la figure : la liste des étapes par lesquelles il faut passer pour réussir une figure de break est plus ou moins longue selon la difficulté de la figure. L'exécution demande une très grande coordination psychomotrice. Lors d'un entraînement, Hermès explique à Djamel : « tu bloques trop sur le moment où t'es en appui sur le coude, car t'es [placé plus] haut et après, tu ne peux plus repartir. » (Note IK, juin 2001, Montugny) Travailler à deux « cerveaux » peut aussi faciliter la conscience du danseur qui travaille une figure.

La réussite est l'un des objectifs premiers et suscite des réactions. Un samedi, alors que j'assiste à l'entraînement des FBBC au gymnase Verdun, à Paris, je vois Zakaria, danseur d'electric boogie, qui s'entraîne ici aussi. Il danse debout, seul face à la glace. Puis il « réussit

un [freeze en position] tracks ; heureux, il sourit, regarde autour de lui, ne croise aucun regard, appelle Moktar et lui montre. » (Note IK, décembre 2000). La réussite d'un mouvement qu'un danseur travaille provoque généralement les réactions positives de ses camarades (voir ci-dessous). L'apprentissage de phases ou de mouvements dansés existants est complété par la découverte de nouveautés.

3. De nouvelles phases : des différenciations selon les lieux d'apprentissage

La circulation des nouveautés se fait de manière différente selon qu'on s'entraîne principalement en salle ou dans l'espace public, selon qu'on habite en province ou dans la capitale. En général, l'information circule plus rapidement aux Halles à Paris, que dans un studio en province.

L'entraînement en studio que nous avons suivi est celui de la compagnie FBI. Lorsqu'un danseur est au courant d'une nouveauté choréique (parce qu'il a regardé la cassette d'une compétition ou que Nasser et Driss reviennent des Etats-Unis avec un nouveau pas) il raconte à ses pairs ce qu'il a vu. La nouveauté peut être une figure à proprement parler ou bien une combinaison inédite de figures. Par exemple, Moustapha fut le premier a enchaîner un thomas et un tour sur la tête. Il a inspiré les autres danseurs par la suite:

> « Parce que [Moustapha], c'était le seul gars… Y avait des gens qu'étaient fort en phase, mais [ils étaient] fort sur un enchaînement, c'est-à-dire qu'ils faisaient ; ho, ho, hop ! Et ils arrêtaient. Alors [que Moustapha] c'était […] le premier gars qui faisait un enchaînement, sans s'arrêter. Ça veut dire que ça pouvait durer une minute et demie, il arrêtait pas ! Et lui il a inspiré beaucoup, beaucoup d'monde. [Autant] en France qu'aux Etats-Unis. » (Wadi, 29 ans, breakeur, région parisienne, ex-Phast Forward)

Si Moustapha a pu inspirer beaucoup de monde c'est parce qu'il s'entraîne dans un lieu « très » public : la place de la Rotonde, dans le Forum des Halles. C'est aussi parce qu'il a dansé dans des battles dont la retransmission a été véhiculée par la vente de cassettes vidéos. Par ailleurs, il habite en région parisienne. Il bénéficie donc du réseau très dense des breakeurs d'Ile-de-France. Un danseur parisien ou francilien a beaucoup plus de chance d'être au courant des nouvelles du monde de la danse hip-hop. Cela concerne en premier lieu les nouveaux pas, mais également les opportunités de travail (casting, auditions, etc.) Il jouit d'autre part d'une visibilité plus grande. Il est plus rare que les danseurs de la capitale se déplacent en province. Ce sont les Nantais, les Marseillais qui viennent à Paris pour participer à un battle ou assister à un spectacle. Seules les occasions d'être rémunéré (freestyle, show ou ballet) ou les battles importants (Grenoble et Montpellier) attirent les Franciliens hors d'Ile-de-France.

4. L'improvisation

• La recherche de pas, de figures et de leur enchaînement

Driss passe la plus grande partie des entraînements du lundi soir à rechercher des combinaisons de passe-passe, de grandes phases, puis de passe-passe et de grandes phases. Sa rapidité d'exécution et notre manque d'expérience nous empêchent de retenir ce qu'il fait, parfois même de comprendre l'enchaînement de mouvements qu'il vient de faire, car nous ne reconnaissons pas les figures qu'il combine. Heureusement, il recommence plusieurs fois. Il a visiblement déjà travaillé la combinaison dans la journée et la travaille le soir. Il teste son exécution et son allure, il est face à la glace, sous le regard de Nasser.

• La répartie chorégraphique

La recherche de « réparties » est personnelle et interpersonnelle. De même que dans une *jam session* de jazz les musiciens improvisent sur la base de codes communs, se comprennent,

anticipent et se répondent, il arrive que deux danseurs qui s'entraînent côte à côte se « rencontrent » et partagent une idée au même moment, parce que leur mouvement les y a amenés, par une suite de phases complémentaires ou similaires. La rencontre peut être calculée ; elle peut être fortuite et se transformer en blague chorégraphique. Un soir que des danseurs debout ont formé un cercle place de la Rotonde, Kader, un jeune breakeur talentueux, arrive en courant et se met à danser en popping au centre de cette ronde. L'effet incongru et comique du breakeur, à l'hexis de breakeur, qui danse de l'electric boogaloo, pique la vedette au poppeur qui improvisait avant sa venue. Tout le monde rit. Kader repart alors de l'autre côté de la place, du côté des breakeurs.[118]

La répartie peut tendre vers la surenchère. Début septembre 2000, Malik s'entraîne avec Driss et Nasser. Alors que Driss vient de tourner sur la tête, Malik enchaîne immédiatement à sa suite la même figure, l'une des plus difficiles du break. Ce type d'entraînement engendre une émulation entre les danseurs que nous avons également observée au sein du groupe des jeunes danseurs de Ville-d'Ouest. Il encourage le danseur à donner au moins une répartie technique.

5. Le style

• *La distinction par le détail*

Les danseurs qui travaillent en studio bénéficient souvent de la présence d'un miroir. Ils peuvent ainsi contrôler leur style et l'effet produit par leur danse.

Amin, le plus jeune frère de Driss, travaille ses pas de préparation en break qui s'exécutent debout. Il scrute ses pas dans la glace, le regard intense, tout en faisant un jeu de mains autour de la tête.

Le style peut aussi être ressenti ; il peut être l'expression d'une intention, d'une idée, d'une émotion ou d'une sensation. Djamel, breakeur, veut « choquer le sol » alors que Wadi veut être « aussi fluide qu'un chat » ; Femi[119], un jeune smurfeur, dira de lui-même qu'il est « fluide, parce [qu'il est] un diplomate », etc.

Le détail de la position des mains, des doigts et des épaules, l'orientation du regard ou le mouvement de la tête : tout est contrôlé par le biais du miroir. Cependant, la grande connaissance qu'ils ont de leur corps permet également aux danseurs de contrôler ses mouvements sans miroir. Ces autodidactes ont souvent appris dans des gymnases ou dans des lieux publics où le seul reflet était celui qu'ils pouvaient apercevoir sur une vitre. Ainsi, ce qui pourrait être vu comme un handicap (l'absence de miroir) peut se transformer en atout.

• *La spécialisation choréique*

Une autre manière d'acquérir un style est de se distinguer par une technique particulière. La danse de Mickaëla se distingue par la grâce de ses ondulations ; celle de Cobra par la vigueur de ses pops ; Naguib est connu pour la souplesse de la dissociation des parties de son corps ; la rapidité avec laquelle Mat H enchaîne les contorsions l'a rendu célèbre, etc. Mais tous les danseurs n'ont pas les moyens ou la volonté de se spécialiser dans une gestuelle qui, à force de travail, deviendra leur marque de fabrique.

La spécialisation est aussi une méthode de travail. Certains s'attachent à maîtriser d'abord une technique donnée avant de chercher à en apprendre une autre.

Les objectifs de l'entraînement que nous venons de définir valent surtout dans une situation individuelle, et peuvent donc être modulés lorsqu'on se prépare pour une compétition ou un

---

[118] Voir ci-dessus chapitre 7, une « parodie chorégraphique » symétrique à la « blague » décrite ici : à savoir l'imitation d'un breakeur par Adil, un danseur debout.

[119] Danseur de Saulet, ville de l'ouest de la France, rencontré dans le cadre de notre terrain de maîtrise, en 1996. Il avait dix-neuf ans à l'époque.

spectacle. L'entraînement d'un groupe pour un défi demande un travail collectif et la recherche de structures d'improvisation, voire de passages préparés à l'avance. Certains vont jusqu'à inventer de courts sketches. La frontière entre entraînement sportif et répétition chorégraphique est alors particulièrement ténue.

D'autre part, ces différents aspects de l'entraînement sont hiérarchisés, le plus important étant la réussite du mouvement, suivi de très près par la recherche de nouveaux pas et d'enchaînements originaux. Une autre question se pose maintenant : comment y arrive-t-on ?

(c) Par quels moyens et de quelle manière ?

Les danseurs s'entraînent collectivement et individuellement, interagissant par la parole et par le geste, procédant par imitation et par essais et erreurs.

Collectivement : dans un même groupe et entre groupes

Le nombre favorise l'émulation. En effet, les soirs où les danseurs sont les plus nombreux semblent être ceux où ils s'entraînent le plus, tant en fréquence qu'en durée.

D'autre part, la présence de danseurs debout favorise l'organisation de freestyles, ces échanges dansés entre pairs.

Au sujet de l'organisation de l'espace, nous avons dit à quel point les interactions compétitives structuraient les entraînements et provoquaient l'émulation technique et stylistique (voir ci-dessus). La forme du freestyle fonctionne avec des groupes de quatre à six danseurs. Selon les lieux et les occasions, ces groupes peuvent se constituer selon différents critères : le sexe, la classe d'âge et le niveau technique, par exemple. Comme nous l'avons vu, la distinction la plus forte reste cependant le genre choréique (sol/debout).

À Ville-d'Ouest, les sous-groupes varient très peu : on a d'une part les seniors, d'autres part les juniors. Ponctuellement, un ami, ancien breakeur, rejoint les danseurs juniors du groupe Fbi. Parfois des rappeurs de Rochante, des amis de Malik, viennent s'entraîner et s'intègrent dans le groupe des seniors. (L'un d'eux a composé la musique pour une chorégraphie de Driss.)

C'est au Forum des Halles que les regroupements sont les plus mouvants, entre autres parce qu'il y a un nombre important des danseurs. Le poids démographique de la danse hip-hop en région parisienne est sans commune mesure avec celui qu'il peut avoir ailleurs. À Ville-d'Ouest, par exemple, il y a très peu de groupes et les possibilités d'échange sont nettement plus réduites qu'en Ile-de-France.

Ce n'est pas pour autant que tous les groupes d'Ile-de-France sont ouverts. Ainsi, les « anciens » du Fbbc interagissent peu avec les jeunes danseurs qu'ils côtoient au gymnase des Sarneuves. À Paris, lors des entraînements au gymnase Verdun, leurs relations avec d'autres sont tout aussi limitées. Il n'y a que Moktar pour conseiller ponctuellement un jeune breakeur qui n'appartient pas au groupe. En revanche, à deux reprises le Fbbc a accueilli à l'entraînement des amis qui appartiennent à un autre groupe. L'un est de leur génération : Kassem, l'autre son « disciple » : Zakaria.

• *L'imitation*

L'aide des plus âgés aux plus jeunes et l'entraide entre grands débutants sont très développées au Forum des Halles et au gymnase de l'Avenir. L'aide passe principalement par l'imitation. Le danseur expérimenté montre au néophyte comment réaliser un mouvement et celui-ci l'imite. D'autre part, la structure d'entraînement en freestyle incite à l'observation. Il y a une attention mutuelle qui favorise l'imitation des danseurs émérites par les moins expérimentés (voir ci-dessous, photo 2).

Il n'y a cependant aucun échange purement visuel. Quand un danseur montre un mouvement, une technique, il l'explique en même temps. Les interactions verbales sont pratiquement systématiques.

• *Les interactions verbales : conseils, critiques et vannes*

Différents types d'interactions verbales relèvent de la transmission et de l'apprentissage : les conseils techniques, les indications d'interprétation, les anecdotes propres au milieu hip-hop, « l'histoire locale » et les plaisanteries. Ces échanges marquent les relations entre aînés et cadets, mais également au sein d'une même classe d'âge. En revanche, ils sont moins courants entre les sexes ; comme nous le disions, les jeunes femmes sont de toute façon très peu nombreuses dans ces entraînements. Les interactions verbales sont à la fois une marque et un moyen d'intégration au groupe des danseurs.

Selon les personnes présentes, les danseurs discuteront plus ou moins longuement avant de commencer à danser. Ils peuvent poursuivre les discussions pendant l'entraînement. D'après nos observations, les séances de Ville-d'Ouest sont les plus studieuses alors que les entraînements franciliens sont les plus « dissipés ». Les « vannes » sont plus discrètes à Ville-d'Ouest, mais néanmoins présentes :

> Kassem, qui a prêté une cassette à Driss voilà un moment la lui réclame une fois de plus. Mais aujourd'hui ce dernier y a pensé. Il lui répond : « J'ai pensé à toi, j'ai tellement pensé à toi que je rêvais que je te niquais ! » Kassem est le cadet des danseurs du groupe. (Note IK, octobre 2001)

Il est souvent difficile de recueillir les plaisanteries échangées entre danseurs, car notre distance d'observateurs non participants nous empêche de bien entendre et surtout, l'implicite des moqueries adressées à un pair défend souvent aux étrangères que nous sommes d'en comprendre l'humour.

> Un soir que je discute avec Redah, place de la Rotonde, Cobra arrive et vient nous saluer, il me dit de ne pas l'écouter car c'est un menteur. Je souris, pas très à l'aise. La discussion se poursuit entre Cobra et les autres danseurs du Hobo's Posse. Au bout d'un moment, Fikri lance à Cobra : « Eh, elles sont bien tes pompes ! Tu les as achetées où ?! » Cobra porte des basket Converse, chaussures old school, alors que Fikri a le tout dernier modèle de tennis au pied, modèle porté par les breakeurs, alors que Cobra est un smurfeur. Comment évaluer la tension de cet échange ? Est-il courant ? Sous-entend-il plus qu'il n'y paraît ? (Note IK, octobre 2001, Place de la Rotonde)

« Vannes », conseils, questions et cris ponctuent les entraînements aux Halles et créent une ambiance bon enfant, une atmosphère de détente malgré la difficulté des techniques travaillées. Aux interactions verbales répondent les interactions physiques : l'exemple va de pair avec l'explication, les blagues accompagnent les jeux de mains.

D'une manière générale, les interactions verbales et physiques sont plus courantes aux Halles que dans les salles de danse ou les gymnases. Il semble y régner une plus grande liberté. À Ville-d'Ouest, Driss est le maître des lieux, c'est sa salle, sa compagnie, ce sont ses élèves. Son autorité, son talent, ce qu'il a apporté aux autres danseurs, tout cela est quasiment incontesté. D'autre part, la grande différence d'âge entre les aînés et les cadets qui sont leurs élèves tend à accentuer l'ordre institué par les premiers. Les autodidactes puisent de toute façon auprès de leurs aînés. Or, cette relation est très exclusive à Ville-d'Ouest. Driss est le premier, le meilleur, il n'a pas d'égal. Il a formé les danseurs qui à leur tour, et avec lui, formèrent les générations suivantes. Le petit nombre de danseurs à Ville-d'Ouest le place dans une position exceptionnelle. À l'inverse, les breakeurs parisiens et franciliens ont la possibilité de glaner des conseils auprès de personnes différentes ; la relation de transmission est moins exclusive et la relation de maître à disciples est moins évidente qu'à Ville-d'Ouest.

• Les interactions physiques : échauffements, corrections et jeux de mains

Les échauffements des jambes et plus précisément les étirements des adducteurs mobilisent l'aide d'autrui. Un danseur demandera à un autre de venir l'aider à faire un grand écart facial face à face, ou bien à appuyer sur son dos ou ses jambes, comme l'illustre la photo 3 ci-dessous. Les corps entrent également en contact quand un danseur expérimenté vient aider ou corriger un danseur plus jeune qui cherche à réaliser une figure difficile (voir ci-dessous photo 4).

Assez fréquemment les danseurs plaisantent au moyen de leur corps et à l'occasion de l'interprétation de la danse. Voici un exemple observé lors de l'entraînement régulier des danseurs du groupe FBI, dans la banlieue de Ville-d'Ouest :

> Alors que Ramzi est en freeze en position tracks, Rachid lui attrape une jambe. Ramzi se retrouve en équilibre sur un avant-bras et Rachid le secoue ainsi, en faisant mine le gronder : « Ça suffit maintenant ! T'as compris, hein ! »

Le même jour, un peu plus tard :

> Ramzi est en train de s'étirer, il est en grande seconde quand Wadi fonce en boule et glisse entre ses jambes. (Note IK, février 2001)

On peut observer des jeux similaires chez les danseurs des Halles :

> … une petite scène de rigolade entre un grand jeune homme habillé de couleurs voyantes et un jeune Black un peu enveloppé, vêtu de couleurs sombres. Petite provocation sexuelle ; le grand touche le sexe du Black avec le bout de son pied en dansant, les mains au sol vers l'arrière, le pied pointé vers son camarade. Le jeune noir répond à deux reprises, avec bonne humeur, en faisant quelques pas dansés seulement. Petite danse de très courte durée, mais avec beaucoup de grâce. Il fait un mouvement virtuose admiré par tous : se tient sur une main et reste en tension en diagonale par rapport au sol. Mais il n'en fait pas beaucoup ; il répond à la provocation a minima, il n'a pas l'air de vouloir vraiment rentrer dans le jeu. (Note RS, septembre 2000)

Les jeux de mains prennent également la forme de bagarres feintes, de fausses courses-poursuite et autres simulations, qui prennent parfois, comme ci-dessus, une tonalité sexuelle. Moments de pause au cours de l'entraînement, ils sont également un indicateur de l'état d'esprit et des relations qui règnent entre les danseurs. Tout comme les interactions verbales, les jeux de mains signalent également le degré d'intégration du danseur au groupe. Une telle liberté est tout à fait exceptionnelle dans les cours où on n'observe presque jamais ce type de comportement. Toutefois, dans les cours de Mickaëla et Émilio il arrive qu'Aïcha joue à se battre avec un jeune homme ou avec une autre jeune femme. Cependant, ces blagues concernent uniquement les élèves, sans jamais transgresser la frontière invisible qui sépare les élèves des professeurs.

La dimension collective est dédoublée aux Halles car les différents sous-groupes peuvent interagir, et un même danseur passer d'un groupe à l'autre au cours de la soirée.

<u>Essais-erreurs et tâtonnements : les ateliers individuels</u>

La distinction entre l'entraînement individuel et l'entraînement collectif n'est pas forcément rigide. Il faut distinguer l'apprentissage solitaire et isolé, et l'apprentissage solitaire mais dans un lieu où plusieurs danseurs travaillent en même temps. D'autre part, au cours d'un même entraînement, le danseur peut alterner des moments de réflexion ou de travail solitaire et des passages au sein d'un groupe. De plus, les entraînements entre amis incitent davantage au travail collectif qu'un entraînement réunissant un groupe plus hétérogène.

> - Malik : Non […] au départ c'était même pas codifié ; y avait, par exemple le moulin à vent, […] la coupole quoi […], pour nous, quand on était jeune, c'était impossible ! On était là :

« Mais comment on va faire ? ! » Et après bon ben...

- Isabelle : Ouais comment vous avez fait alors ?

- Bah on s'est entraîné comme des fous hein.

- Ouais.

- Ouais. Et le, le, la première coupole, moi j'ai réussi à l'avoir, je m'en souviens, j'avais quinze ans. Et c'était la seule qu'était sur Les Fredonnières. Et... ah bah après c'était tout le monde, après je passais la technique à tout le monde.

- Et alors t'as découvert la technique tout seul, en cherchant tout seul.

- Non, j'ai regardé… Parce que si tu veux, à l'époque, y a un groupe de danse qui était passé à Champs-Elysées[120], Break Machine, c'est hyper vieux hein, ce que je te dis là ! C'était trois Blacks, je sais pas si tu vois, ils faisaient des *tic tic* et eux ils faisaient la coupole, ils faisaient des trucs d'actualité quoi. Et […] un mec qui s'appelait Nani, c'était un *reubeu*, c'était le seul à avoir un magnétoscope dans le quartier. Je lui, on lui a téléphoné, il l'a enregistré et fff ! On a été chez lui et on arrivait à mettre ça au ralenti, tout ça, et puis on regardait. […] Ah ouais là je me suis entraîné tout seul, y avait pas de cours de danse à l'époque. C'est ça que, c'est ce que j'essaie de leur expliquer aux élèves, c'est que, nous, on s'est démerdé tout seul quoi. Alors que eux, ils ont tout, ils ont des profs […] nous on leur apporte des techniques. Moi quand j'étais jeune, c'était chacun pour sa peau, c'était chacun pour soi, parce que avant le *break* c'était plus pour se défier entre personnes ..

- Est-ce que à un moment t'as une personne qui t'as pas servi de prof mais, tu vois, qui t'as plus guidé. Ou t'as vraiment tout le temps appris tout seul en regardant, en… tu vois, en t'entraînant ?

- Non, ça a été en s'entraînant quoi. Non, personne est venu c'était collectif. L'autre il progressait donc on essayait d'aller voir l'autre, on s'aidait tous mutuellement, mais indirectement, tu sais c'était… y avait de la fierté, tu sais c'était pas, ouais, là je te donne mon pas. Non… C'est, tu danses, tu pars quoi. » (Malik 30 ans, FBI, Ville-d'Ouest, octobre 2000)

Néanmoins, l'apprentissage de la danse hip-hop commence souvent dans l'isolement de la chambre.

Isabelle : Mais alors si Châtelet[121] ça commence en 88, avant tu t'entraînes où ?

Ira : Dans ma chambre.

- Ah ouais, tout seul ?

- Tout seul comme un grand. Je me suis toujours entraîné tout seul moi. J'ai jamais voulu prendre un cours de quoi que ce soit, jamais j'ai jamais voulu que quelqu'un soit face à moi et dise : ouais ça c'est mon élève. Là maintenant moi j'ai mon élève maintenant, je m'occupe un peu de Mat H, c'est mon poulain Mat H. Mais moi j'ai jamais eu la chance d'avoir quelqu'un qui fasse ce que moi je fais pour lui quoi, d'être toujours derrière lui pour voir ce qu'il fait, pour surveiller ses passages, de le motiver pour un défi. Tout ça j'ai jamais eu. (Ira, 31 ans, Dear Devil, Paris, décembre 2001)

Certains danseurs, qui ont aujourd'hui un statut professionnel, peuvent s'entraîner seuls dans le studio de la compagnie. C'est le cas de Cobra et de Driss par exemple. L'entraînement individuel a aussi cours place de la Rotonde, comme dans un studio. Par exemple, Driss est souvent le seul « ancien » à s'entraîner dans la salle du gymnase ; il travaille alors seul.

Le travail de répétition est le trait le plus visible de l'entraînement individuel. L'entraînement en petit groupe de pairs repose également sur la répétition, mais celle-ci prend alors moins d'ampleur bien sûr, puisqu'à plusieurs les passages sont moins fréquents. C'est lorsqu'on

[120] Une émission de télévision.
[121] Référence aux entraînements Place de la Rotonde, au Forum des Halles à Paris.

observe un breakeur qui travaille une nouvelle acrobatie que la répétition est la plus impressionnante. Thom apprend la vrille ; nous l'observons toute une soirée essayer sans relâche : il tombe, se relève, recommence et ainsi de suite. Puisqu'apparemment, aucun exercice ne permet d'assimiler la technique de cette figure, le danseur se lance dans le mouvement, se trompe, et essaie de nouveau. Cette méthode de pratique immédiate donne l'impression que certains se jettent « à corps perdu » dans la danse.

La concentration semble également plus importante lorsque le danseur travaille seul. Des danseurs comme Driss, Wadi et Nasser affirment que le breakeur est individualiste, que le break se travaille seul. Ce qui nous fait dire qu'il est plus difficile d'enseigner le break que la danse debout. Nous avons pu constater, dans le cadre des observations participantes, que la difficulté technique du break oblige en effet l'élève à travailler parfois selon son propre rythme. Cela étant, il existe des cours de break dans lesquels l'apprentissage se déroule collectivement (voir ci-dessus chapitre 7, le stage Hip HopTime).

Une temporalité propre au break ?

Le rythme des entraînements est assez régulier. Les danseurs commencent doucement, en général par des échauffements individuels, ou éventuellement à deux (grand écart facial face à face). Suite au faux pas d'une novice, Driss reprend en main l'échauffement après avoir laissé l'entraînement se dérouler plus librement au fil de l'année. Il tient à s'assurer que tous les danseurs soient bien échauffés. L'échauffement passé, le démarrage peut être ensuite très rapide, dans la mesure où certains danseurs travaillent directement des figures acrobatiques appelées grandes phases ou *powermoves*.

• *Les régularités temporelles du break*

Les entraînements de break sont caractérisés par des successions de séquences très brèves ; les danseurs passent l'un après l'autre pendant quelques dizaines de secondes, sur une durée totale d'environ une heure. Après une pause, les séquences reprennent pendant encore une ou deux heures. Les danseurs s'entraînent ainsi pendant une durée totale de trois heures environ. Aux Halles, par exemple, l'entraînement dure en général de 21h à minuit.

La structure temporelle de l'entraînement est analogue à celle de l'occupation de l'espace. Il y a alternance entre danseurs au sein d'un groupe de quatre ou cinq. Chacun à leur tour, ils passent entre trente secondes et une minute trente au centre du cercle. Si les breakeurs présents se connaissent, l'entraînement pourra prendre la forme d'un freestyle : dans ce cas les danseurs passent alternativement au centre d'un cercle approximatif, qu'ils travaillent une figure ou une construction de passe-passe, des mouvements au sol ou des grandes phases.

À l'échelle de la séance d'entraînement on peut remarquer, assez régulièrement, une sorte de creux au bout d'une bonne heure : des danseurs sortent de la salle ou se mettent à discuter plus longuement qu'auparavant. Les danseurs de Ville-d'Ouest descendent au rez-de-chaussée pour changer de salle et s'entraîner sur le tatami. Certains arrêtent complètement. Même lorsque les danseurs s'entraînent seuls, ils ne restent pas plus d'une minute « au sol » ; des pauses régulières et fréquentes ponctuent les séquences de travail. Le travail des passe-passe permet également de souffler, de même que le top rock et les pas de préparation effectués debout.

• *La musique : quand le rythme devient rite*

La plus grande régularité est sans doute musicale. Chaque lundi aux Fredonnières, quartier périphérique de Ville-d'Ouest, on repasse inlassablement les standards de breakbeats sur une cassette audio ou un Cd diffusé(e) en boucle. Chaque soir, place de la Rotonde, on peut entendre ces mêmes standards. Nous avons pu vérifier cette sorte de constante musicale chez

tous les groupes observés. Elle dépasse le cadre de l'entraînement pour rythmer les défis, les battles et les championnats, et pénètre même l'enceinte des théâtres subventionnés où les compagnies de danse hip-hop se produisent.

L'utilisation répétée des mêmes musiques fait que les breakeurs connaissent les morceaux par cœur et sont capables d'improviser sur leurs moindres inflexions. Voilà qui produit une sorte d'osmose entre les danseurs et la musique qui est très appréciée des connaisseurs, qu'ils soient spectateurs ou interprètes.

Si l'organisation des entraînements peut paraître chaotique à l'œil du badaud, elle repose néanmoins sur de grandes régularités, car l'ordre spatial et temporel se maintient au fil des séances. Et la flexibilité des rapports sociaux est contrebalancée par les alliances stylistique et géographique. Il existe également une hiérarchisation selon l'âge et la renommée du danseur. Les plus anciens (les membres de Phast Forward notamment) et les plus célèbres ont un ancrage dans le monde de la danse tel qu'ils peuvent mobiliser un réseau important d'amis et de connaissances. Ils auront d'autant plus de chance de croiser une tête connue, ou de rencontrer un groupe en train de s'entraîner et prêt à l'accueillir. L'espace de leurs relations sociales est plus étendu.

3. Conclusion : des entraînements pour professionnels ?

Dans les entraînements c'est le break qui domine, à la différence des cours, où l'on enseigne principalement la danse debout. Les groupes que nous avons suivis sont surtout des breakeurs. La mixité stylistique est cependant présente chez presque tous. Seul le FBBC ne fait que du break, et seul le FBBC ne s'est jamais produit sur une scène de théâtre. Les autres ont tous produit des spectacles pour des scènes de théâtre, même si, à un moment ou à un autre, ils peuvent privilégier la compétition.

Ces groupes sont tous exclusivement masculins. Si des femmes ont fait partie des compagnies FBI et Hobo's Posse et du groupe Dear Devil, elles les ont désormais quittées. La présence des femmes est liée le plus souvent au statut de compagnie et à une orientation vers le hip-hop de ballet.

Parmi les groupes que nous avons observés, FBI est le seul à disposer d'une salle à sa convenance. C'est une association 1901 bien implantée localement. C'est Dear Devil qui apparaît le plus éloigné de ce cas de figure : il n'a aucune salle, n'a pas de statut juridique et s'entraîne uniquement dans des lieux publics.

Alors que les cours attirent principalement des néophytes extérieurs au mouvement hip-hop sans projet professionnel lié à cette danse, les entraînements rassemblent des danseurs, débutants ou confirmés, mais généralement intégrés au monde des danseurs hip-hop. On peut y rencontrer des danseurs professionnels ou semi-professionnels. C'est pourquoi les entraînements sont souvent la marque d'un niveau en danse supérieur à celui observé dans les cours[122]. Les danseurs des compagnies ou des groupes d'un niveau professionnel peuvent suivre un cours éventuellement, mais c'est plutôt en début de carrière et de manière exceptionnelle.

Les danseurs que nous avons suivis dans leurs entraînements ont un niveau professionnel ou semi-professionnel[123]. Certains d'entre eux se disent amateurs cependant, underground, et

[122] Même si les débutants qui prennent la voie de l'autodidaxie commencent bien sûr par les entraînements.

[123] Nous n'avons pas observé les entraînements des compagnies Soul System et Phast Forward pour deux raisons. Concernant Soul System, nous avons pour l'instant privilégié l'observation des répétitions de spectacle. Concernant Phast Forward, Césaire, le directeur artistique, n'accepte pas notre présence régulière aux répétitions et aux entraînements. Il nous donne comme premier argument le fait que cela dévoilera par trop leur méthodes de travail. Au cours d'une conversation téléphonique, il dira également que le suivi est impossible puisque le groupe est rarement en création à Paris. Tout donne à penser que le travail de recherche que nécessite la danse est considéré comme un moment sacré ; il concerne la création, et il

refusent de revendiquer ou de parfaire leur insertion professionnelle comme danseur. Nous n'avons eu que très peu l'occasion d'observer des entraînements de danseurs débutants ou essentiellement amateurs. Mais même dans ce cas (les jeunes de Montigny), le niveau technique et interprétatif est assez élevé.

La majorité des danseurs des quatre groupes observés sont des autodidactes du hip-hop. Seul Driss a suivi des cours de danse classique. Ils peuvent comme Driss et Malik enseigner la danse hip-hop, mais la plupart n'a jamais suivi de cours de danse hip-hop. Leur apprentissage s'est fait uniquement par l'entraînement.

Il existe une grande variété dans le travail technique et esthétique qui est fait lors des entraînements. Une fois que le breakeur a acquis les pas de base, il cherche sans cesse des variantes et des combinaisons inédites. Cette seconde étape restera ensuite un objectif central de l'entraînement du breakeur comme du danseur de locking ou de boogaloo. Les entraînements observés nous ont donné à voir un approfondissement hautement spécialisé du break, et qui est parfois illisible pour le regard distancié. Les variantes inventées par les danseurs ne peuvent être perçus que lorsqu'on est en mesure de les distinguer des pas de base. Cela nous semble difficile à faire sans une pratique régulière du break, ou sans une analyse qui s'appuierait, par exemple, sur un matériau filmé.

Le travail du spécialiste à l'entraînement tranche avec celui du cours, même lorsqu'il s'agit de master classes qui durent 2h30. Alors que dans le cours on enseigne collectivement, l'entraînement permet un apprentissage individuel, qui bénéficie néanmoins du regard des pairs ; à la fois le regard que le danseur porte sur eux et le regard qu'ils portent sur lui. Dans les cours que nous avons observés, aucun enseignant n'a tenté d'associer la forme de l'entraînement à celle du cours de manière méthodique. C'est pourtant un objet de réflexion chez certains enseignants comme Zakaria ou Puma.

Les entraînements se déroulent en salle ou dans l'espace public, et rassemblent principalement des hommes et des breakeurs. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la pratique des entraînements dans l'espace public va fréquemment de pair avec un haut niveau technique et un statut de danseur professionnel. On aurait donc deux types-idéaux, au sens wéberien, de la transmission en danse hip-hop : les cours de danse debout, à orientation de loisir, qui sont fréquentés principalement par des femmes, et les entraînements de break, à orientation professionnelle, qui sont fréquentés principalement par les hommes.

---

faut en garder le secret. Permettre l'intrusion d'un regard extérieur ne mettrait-il pas en péril la magie d'une œuvre en construction ?



Photographie 2 – Explication et exemple d’appuis entre danseurs lors d’un entraînement aux Halles. Nous avons fréquemment observé ce genre d’échanges au sujet des appuis nécessaires à l’impulsion des figures de break.



Photographie 3 – Échauffement de deux breakeur*s* au commencement d’un entraînement dans une salle de gymnase. Un danseur assis au sol travaille l’extension des adducteurs aidé par un second danseur qui, appuie, debout sur ses genoux, afin de favoriser la souplesse des muscles des cuisses. Les corps à corps ne sont pas rares dans les échauffements des entraînements, notamment lorsqu’il s’agit de maintenir le dos droit en écart facial ou de forcer la souplesse des jambes.

La danse hip-hop dans l'espace public

Il existe différents endroits dans les villes, connus pour être des lieux d'entraînement de la danse hip-hop : à Paris, la place de la Rotonde dans le Forum des Halles, l'esplanade du Trocadéro, la gare de Lyon, le sous-sol du parvis de La Défense ; à Lyon, la place de l'Opéra à Lyon ; à Montpellier, la place de la Comédie ; à Marseille, la gare St Charles.

Dans le cadre de cette recherche, nous avons observé les entraînements au Forum des Halles, à Paris. Nous disposons également de sources secondaires sur les autres lieux publics d'entraînement de la capitale : des séquences de documentaires consacrés à la danse hip-hop et quelques conversations informelles de terrain.

Place de la Rotonde, au Forum des Halles

Lieu conquis contre la police, il a fallu de la ténacité aux danseurs pour obtenir le « droit » de danser dans cet espace public. De la fin des années 1980 au milieu des années 1990, il y règne, aux dires des plus âgés, une ambiance fraternelle. Selon eux, cet esprit disparaît par la suite. Par exemple, Méo, *breakeur* amateur, qui s'entraîne fréquemment place de la Rotonde, me racontait qu'auparavant les danseurs partaient tous ensemble et pouvaient terminer la soirée autour d'une même table. Si l'un d'entre eux n'avait pas assez d'argent pour manger en ville, on se cotisait. On entend aujourd'hui parler de « pompage » ; on se ferait « pomper des pas » aux Halles, c'est-à-dire qu'on se ferait voler des petits enchaînements ou des figures inventées. L'ambiance est cependant amicale et très bon enfant : blagues, railleries, course-poursuite, anecdotes, etc. Si, de temps à autres, la police fait des rondes aux alentours, elle pose désormais un regard plutôt intéressé sur ces entraînements. En revanche, les vigiles du café ou du cinéma devant lequel les danseurs s'entraînent peuvent à l'occasion faire des remarques aux danseurs. Les CRS sont venus disperser la foule lors de bagarres qui ont fait suite à des défi*s*, pendant l'hiver 2001. Certains déplorent ces incidents : King Kong ne comprend pas ce type de comportement, qui risque de faire perdre cet espace aux danseurs. Cobra compare la place de la Rotonde à sa salle d'entraînement ; s'y bagarrer, y causer des dégradations, ce serait comme abîmer sa propre salle.

C'est un espace internationalement connu dans le monde du *break* et les danseurs hip-hop étrangers de passage à Paris, ne manquent pas d'y venir faire un tour. Il est également prisé des médias et apparaît dans de nombreux reportages ou films documentaires consacrés à la danse hip-hop (*Faire Kifer les Anges*, Arte, 1997 ; *Sport Événement*, M 6, 1999 ; *Hip-Hop Fusion*, France 2, 2001, etc.). Un soir j'y observe un homme et une femme qui circulent parmi les danseurs. L'homme les filme pendant que la femme les interviewe. C'est un réalisateur américain, accompagné d'une interprète, qui tourne le numéro 0 d'une émission consacrée aux « cultures urbaines » dans le monde. Elle m'interviewe aussi.

Les entraînements place de la Rotonde commencent habituellement à partir de 21 heures et se terminent vers minuit. Les groupes observés arrivent parfois plus tard, et peuvent également partir plus tôt, selon l'énergie, la motivation, les danseurs présents, l'émulation dégagée, etc. Quelques uns viennent après une journée de cours ou de travail.

On pourrait classer ces espaces selon le type d'appropriation dont ils font l'objet et le rapport que les danseurs établissent avec les passants. Ainsi, alors que la Place de la Rotonde est utilisée à la fois comme espace d'entraînement et espace de représentation, d'autres parties du Forum des Halles et d'autres espaces publics dans Paris sont utilisés dans les faits comme des espaces privés d'apprentissage, à l'abri des regards des passants-spectateurs.

Chapitre 8

Conclusion

Situations d'apprentissage : élaboration et validation esthétique de la danse hip-hop

Nous avons étudié l'apprentissage de la danse hip-hop durant l'année 2000-2001, quasiment vingt ans après ses premiers balbutiements en France, et dix ans après les premières représentations dans des théâtres et des festivals reconnus.

Les cours et les entraînements constituent un terrain privilégié pour amorcer une compréhension de l'élaboration et de la validation esthétiques de cette discipline, pour des raisons pratiques d'une part, théoriques d'autre part.

Ils sont en effet faciles d'accès ; le sociologue y est le bienvenu et se fond assez facilement dans le groupe des élèves ou dans celui plus restreint des spectateurs, curieux ou badauds, amis ou collègues, selon les contextes. En cela, les cours et les entraînements diffèrent des répétitions d'une compagnie de danse, en particulier pour la création d'un spectacle ; celles là sont des moments plus secrets auxquels nous n'avons eu qu'un accès limité.

Les thèmes de l'élaboration esthétique, de sa validation, et de l'institutionnalisation d'une pratique artistique nous confrontaient d'emblée au monde des ballets, des théâtres et des compagnies de danse, bref, d'institutions emblématiques de l'art savant. Le risque était de passer sous silence tout ce qui y conduit. Or, il ne fallait pas oublier que les compagnies ne tombent pas du ciel et que les danseurs et la danse n'apparaissent pas spontanément sur scène. Quelles personnes, quelles situations, les y conduisent ? Par quelles voies ? Prendre comme premier terrain ce qui est déjà institué et consacré comme artistique c'était risquer de prendre comme argent comptant des évidences et d'adopter le point de vue des instituants. Cela dit, les revendications des uns (« le hip-hop, c'est un art ! ») et l'étonnement des autres (« le hip-hop est un art ? ») nous ont aidés à nous prémunir contre ce type de travers : on voit bien que la qualification artistique de la danse hip-hop est en débat, et qu'on se trouve au cœur d'un processus de transformation des pratiques et des façons de les nommer. De plus, on peut imaginer que notre intérêt pour la danse hip-hop ne sera pas dépourvu d'effets. Notre présence sur le terrain, nos hypothèses, nos interprétations, tout cela est approprié par les acteurs, probablement dans le sens d'une accentuation des traits que nous avons cru voir *in statu nascendi*.

Nous avons distingué les cours et les entraînements. Chacun offre un point d'entrée différent dans l'espace de l'apprentissage, de la pratique et de la réception de la danse hip-hop. Ils organisent des manières distinctes de découvrir et d'apprendre cette danse, et mobilisent des personnes différentes. Le cours payant est une situation d'inculcation et de transmission en général plus formalisée que l'entraînement. Dans le premier cas il s'agit du modèle enseignant/enseigné ; le professeur anime le cours ; les relations sont d'abord fonctionnelles, avec peu d'interconnaissance au-delà de la situation de cours. Dans le deuxième cas il s'agit d'un apprentissage entre pairs, sans hiérarchie explicite et avec un une organisation collective minimum. On a vu qu'il y a une opposition idéale-typique entre les deux. Les entraînements rassemblent plutôt des hommes, des breakeurs, très engagés dans le monde hip-hop, et plutôt orientés vers la danse comme métier. Les cours

rassemblent plutôt des femmes en danse debout, et davantage orientées vers la danse comme loisir. Ainsi, contrairement à ce à quoi on pouvait s'attendre, la fréquentation des entraînements, même dans l'espace publique, peut concerner des danseurs professionnels de haut niveau.

Laboratoires d'une danse en train de se faire, l'entraînement et le cours sont concernés tous deux par l'institution progressive de la danse hip-hop en courant artistique. Ils sont à la fois les objets et le signe d'une reconnaissance institutionnelle engagée depuis une vingtaine d'années. Les objets, car la reconnaissance va de pair avec une tendance à la multiplication et à la rationalisation des modes de transmission. Le signe, car leur essor, surtout en ce qui concerne les cours payants, est un indicateur particulièrement clair de cette reconnaissance. Dans certains cas, ils donnent aussi à voir les risques d'un éclatement du mouvement hip-hop, lorsque, par exemple, la danse hip-hop s'hybride à la danse jazz ou lorsque le recrutement socio-démographique des professeurs et des élèves diffère radicalement de celui des danseurs pionniers.

Nous avons vu dans cette étude à la fois les conditions de la mise en place des cours, celles de leur reconnaissance de la part d'institutions publiques et privées, leur succès croissant auprès d'un public d'élèves en augmentation, et la tendance à la professionnalisation des enseignants qui est liée à cette situation. Ceci va de pair avec un processus de rationalisation de la danse hip-hop elle-même, dont le vocabulaire se développe, se structure, et se stabilise. Il faut souligner le lien entre la rationalisation lexicale et formelle et le développement de l'enseignement.

Les enseignants et les directeurs des écoles de danse, leurs employeurs, jouent sur l'effet de notoriété : si le professeur est un danseur ou un chorégraphe connu, s'il est membre d'une compagnie renommée, il aura la capacité d'attirer une clientèle nombreuse d'élèves. On le voit bien à la lecture des tracts qu'éditent les écoles, associatives ou privées, qui tendent à mettre l'accent sur la notoriété du professeur et éventuellement, de la compagnie à laquelle il appartient. La publicité émanant des écoles consiste presqu'uniquement en la distribution de telles affichettes. De plus, les cours de danseurs ou de compagnies réputés figurent dans les chroniques des médias. Alors que les cours de Redah, de Cobra ou de Gabriel sont mentionnés dans les revues, sites internet ou émissions de radio hip-hop, ceux de la compagnie Soul System figurent dans un article du *Monde*. Cette distinction fait écho au type de légitimation dont bénéficient les danseurs en question : plutôt hip-hop ou plutôt « savante ». D'autre part, ce constat révèle également qu'il y a très peu de chances pour qu'un média à diffusion nationale, édité à Paris, évoque un cours de province.

Par ailleurs, de la renommée de l'enseignant et de sa compagnie dépend en partie son statut et la localisation des cours. On peut distinguer deux types de localisation (périphérie/centre), qu'on peut croiser avec la situation de l'enseignant (autonomie/hétéronomie). Il y a la maison de quartier ou le centre social en banlieue, dans lequel la danse hip-hop est une animation parmi d'autres (I), puis le cours de danse hip-hop dans une école de danse en centre-ville (II). Dans ces deux cas l'autonomie de l'enseignant est plutôt faible (il est salarié à l'heure), même si un emplacement en centre-ville est plus valorisant pour lui que le cours de quartier. On note également le cas de danseurs qui se constituent en association 1901, voire en société anonyme. Ils disposent ainsi du cadre juridique pour l'organisation indépendante de cours dans un gymnase ou un centre d'animation d'un quartier

périphérique (III), ou dans un studio de danse du centre-ville qu'ils auront loué (IV). Dans ces deux derniers cas l'autonomie de l'enseignant est en principe plus grande, puisqu'il n'a pas de supérieur hiérarchique et qu'il travaille pour le compte d'une association dont il est un membre actif. Mais dans ce cas également, un emplacement à Paris et au centre est plus prestigieux qu'en province et en banlieue.

Nous ne nous sommes pas intéressés au premier cas de figure. En revanche, nous avons observé les cours de Redah, de Gabriel et de Herbie, qui relèvent plutôt de la situation II. FBI et Soul System relèvent de la situation III et Phast Forward de la situation IV. Il faut noter cependant que le gain économique réalisé par le professeur n'est pas nécessairement à la hauteur de l'enjeu symbolique que représente l'emplacement du cours. De ce point de vue, le cas de figure le plus confortable semble être la situation II : c'est un poste d'enseignant de danse hip-hop dans une école danse en centre-ville qui est le plus rémunérateur.

Le développement de représentations de danse hip-hop dans des festivals nationaux ou régionaux (notamment Montpellier Danse, Suresnes Cités Danse, Biennale de la Danse à Lyon, les Transmusicales de Rennes, les Rencontres de La Villette, Les Hivernales en Avignon, etc.) répercutées par les médias rencontre un engouement pour cette expression chorégraphique et l'émergence d'un public. La découverte de la danse hip-hop suscite le désir de la pratiquer ; dans le sillage de la formation d'un public, il se constitue une population grandissante de nouveaux élèves. Le métier d'enseignant de danse hip-hop trouve là son fondement. S'il s'agit d'assurer la pérennité de cette pratique, le renouvellement de ses pratiquants et la stabilité professionnelle de ceux qui assument cette mission, la fonction d'animateur n'y suffit plus. Les personnes concernées revendiquent un statut de professeur de danse hip-hop : la question de la mise en place de diplômes et de cursus de formation.

Ainsi, pour beaucoup de danseurs, « vivre de son art », c'est d'une part obtenir des cachets qui rémunèrent les représentations (scéniques ou audiovisuelles), d'autre part dispenser des heures de cours. L'enseignant doit pouvoir attirer une clientèle régulière et abondante, et de fait, « faire connaître cette danse » est l'objectif que beaucoup d'enseignants s'assignent. L'aspect tautologique du raisonnement sur lequel repose cette assertion nous oriente sur la question suivante : on peut se demander si l'instauration d'un diplôme obligatoire pour l'enseignement de la danse n'aurait pas le même effet en hip-hop qu'elle a eu en danse classique et contemporaine. Si le phénomène constaté par Gérard Fabre se pérennise, on assisterait alors à une diversification du recrutement social des professeurs et à la multiplication de carrières d'enseignants dépourvus d'expérience scénique notable et peu reconnus comme danseurs. Il se constituerait alors un marché de l'enseignement de la danse peu lié à celui du spectacle (Fabre, 2000).

Quelques exemples nous font penser qu'une telle tendance est déjà en gestation dans le monde de la danse hip-hop et qu'elle va de pair avec l'essor de la pratique amateur, mais aussi avec les difficultés d'emploi liées aux limites que connaît le développement de la danse hip-hop de scène. L'instauration d'un diplôme obligatoire pourrait alors la consolider. Ainsi, Larbi, professeur de danse hip-hop employé par l'école Tip-Tap à Ville-d'Ouest, a peu d'expérience de la scène et ne jouit pas de la renommée de ses prédécesseurs, danseurs ou chorégraphes. De même, Isabelle, professeure de danse jazz à Paris âgée de 35 ans, que nous rencontrâmes dans un stage du Centre national de la danse, a ouvert depuis peu

une section hip-hop dans son école ; elle a suivi des formations de danse debout, mais n'a pas d'expérience scénique professionnelle de la discipline. Ces quelques exemples ne nous permettent pas de généraliser, mais suscitent une question. Assistons-nous à une tendance à la banalisation du recrutement des enseignants de danse hip-hop ? Il ne s'agirait plus nécessairement de garçons autodidactes, fils d'immigrés ouvriers, intermittents du spectacle, mais de personnes qu'on peut caractériser à partir d'une palette plus large de caractéristiques socio-démographiques, et plus éloignés du mouvement hip-hop. En même temps, le recrutement des professeurs de danse, classique mais surtout jazz, tendrait, lui, à se rapprocher étrangement de celui des enseignants de danse hip-hop : Gérard Fabre a montré que le métier attire de plus en plus de très jeunes « autodidactes de la danse », n'ayant pas étudié au conservatoire et d'origine sociale modeste (Fabre, 2000). La féminisation de la population des enseignants est un indicateur de cette tendance (mais soyons prudents ; la tendance est timide).

Il faut noter une autre dimension du développement de la danse hip-hop, à savoir l'arrivée rapide des premières générations de danseurs à la maturité artistique et à une capacité d'élaboration pédagogique. Très souvent les danseurs sont en mesure d'interpréter, d'improviser et d'enseigner assez rapidement : beaucoup de danseurs se lancent dans l'enseignement au bout de seulement cinq années de pratique. C'est le cas de Mickaëla, de Redah, ou de Driss. À l'inverse, Cobra est un des rares danseurs à n'avoir commencé d'enseigner qu'au bout d'une quinzaine d'années de pratique. Leur décision est certes influencée par les tensions sur le marché du travail du spectacle, vivant ou audiovisuel, mais correspond également à une demande de la part des plus jeunes pour qu'un « ancien » organise de manière collective et régulière l'enseignement de la danse.

Quelles sont les principales caractéristiques des deux situations d'apprentissage que nous avons observé, les cours et les entraînements ?

Dans l'histoire de la danse hip-hop en France, les entraînements ont précédé l'enseignement formalisé. Il est intéressant de noter à quel point **certains** danseurs interviewés insistent sur le fait qu'ils n'ont jamais pris de cours de danse hip-hop, même s'ils peuvent avoir suivi des cours d'autres disciplines, telles que les claquettes, les danses africaines, la danse classique, etc. On est censé apprendre la danse hip-hop par soi-même et entre pairs, même si certains jouent le rôle de « maître », d'autres de « disciples ». Cette position est présente surtout chez les danseurs les plus âgés, de première et de deuxième génération, et chez les *breakeurs,* presque tous des hommes.

Nous avons remarqué le peu d'échanges du type professeur/élève ou confirmé/débutant au cours des entraînements. S'il y a bien de l'apprentissage entre pairs, des conseils échangés entre amis ou donnés par les aînés aux cadets, les danseurs travaillent souvent seuls et l'autodidaxie demeure très présente. Au début d'un entraînement les participants parlent volontiers, se transmettant des modèles de pas et échangeant des indications techniques, puis le silence s'instaure, laissant la place au travail individuel. Cette souplesse est liée au fait qu'il s'agit d'un rassemblement d'apprentissages individualisés où chacun travaille à son rythme et selon son niveau.

Pour une certaine doxa hip-hop, promue principalement par les jeunes hommes, l'entraînement est l'emblème du véritable apprentissage hip-hop. Le B Boy tient du self made man, tiraillé entre le respect des “anciens” et la rébellion contre

une domination de type traditionnel. Les anciens sont reconnus pour leur rôle fondateur et comme passeurs des pas de base et de « l'esprit hip-hop ». Parmi ces derniers, certains jeunes se choisissent explicitement un maître. Mais le jeune danseur doit faire ses preuves, à la fois en assumant cet héritage et en s'en démarquant. Ainsi, il y a d'autres reconnaissances qui peuvent rapporter beaucoup plus que celle des anciens : la participation à des vidéoclips pour la télévision, aux festivals de Suresnes ou de La Villette, à des battles aux États-Unis. L'évolution des techniques de danse et le fait que les anciens ne dansent plus dans les battles sont des arguments des jeunes pour avancer que ces derniers « n'ont plus le niveau ». Ils affirment qu'ils se sont faits tout seuls et qu'ils n'ont de dette envers personne.

Outre cette caractéristique, l'entraînement est marqué par sa très faible mixité. À l'instar de la danse hip-hop elle-même, l'entraînement a été et demeure une histoire d'hommes. Il n'y a le plus souvent aucune fille dans les entraînements ; parfois on en remarque une pour quinze ou vingt danseurs. C'est par le biais des cours payants que les filles gagnent du terrain. Dans ce cas, au contraire, ce sont elles qui sont majoritaires ; pour des cours de quinze personnes environ, nous avons pu noter la présence de zéro à cinq garçons.

Le cours met en oeuvre un modèle pédagogique enseignant/enseignés qui suppose une capacité de prévision et d'organisation du professeur, fondée sur son expérience passée : celui-ci aura préparé préalablement les exercices et les enchaînements à faire, à partir de ce qu'il connaît de sa danse et éventuellement des capacités de ses élèves. En revanche, l'entraînement mise avant tout sur le savoir-faire de tous, et plus particulièrement des aînés. Ils peuvent se dérouler pendant de longues périodes (par exemple, celui des Halles, qui se renouvelle plusieurs fois par semaine, au même endroit, depuis des années) ; cependant, personne ne les programme collectivement comme une succession temporelle, encore moins comme une progression pédagogique. C'est l'affaire de chacun, à moins qu'il ne s'agisse des entraînements professionnels dans le cadre d'une compagnie. Dans le cours, on a plutôt affaire à l'enseignement d'une pratique de loisir, dans l'entraînement à une préparation à la pratique professionnelle, marquée par l'autodidaxie. Mais paradoxalement, le cours doit beaucoup au modèle scolaire, et l'entraînement au modèle du loisir. Le cours repose davantage sur une idée d'inculcation, et l'entraînement davantage sur l'idée d'une transmission.

Le mode de transmission traditionnel de la danse hip-hop s'est maintenu depuis les débuts tout en subissant des transformations. Depuis la petite bande de garçons dansant sur un bout de carton dans le hall de leur immeuble jusqu'aux entraînements actuels en salle, à visée professionnelle, en passant par ceux, plus hybrides, qui se déroulent dans l'espace public, aux Halles ou à La Défense, l'entraînement se révèle être un cadre d'apprentissage extrêmement souple, ouvert à toutes les adaptations. Il mêle autodidaxie et homodidaxie[124], jeu et rigueur, spontanéité et organisation. À observer un ou deux entraînements, on croit ne voir que désordre ; les régularités de la pratique s'ancrent cependant dans la durée. Elles peuvent avoir trait aux lieux ; au recrutement (on note qu'il y a souvent un noyau stable, entouré d'une nébuleuse de participants irréguliers) ; à la gestuelle travaillée, qu'on retrouve de semaine en semaine ; aux horaires d'entraînement ; à la disposition des personnes dans l'espace ; à la musique utilisée ; à la hiérarchie tacite des personnes ; à la division sexuée (prédominance masculine) ; etc., etc. D'autre

[124] Par analogie avec autodidaxie, nous forgeons le mot homodidaxie pour signifier l'apprentissage entre pairs.

part, les objectifs ont changé : autrefois les entraînements relevaient surtout du loisir ; aujourd'hui beaucoup ont une visée professionnelle. On peut dessiner une échelle des pratiques sur laquelle les entraînements iraient du plus libre et du moins institué au plus strict et au plus institué. Par exemple, ceux des Dear Devil en région parisienne apparaissent comme les plus lâches, alors que les entraînements de Fbi à Ville-d'Ouest et de Soul System à Aubertin sont rigoureux. Les danseurs de ce dernier groupe sont très organisés, s'entraînant avec discipline et une grande régularité (quatre heures par jour, chaque jour ouvré). Quant aux breakeurs du Fbbc, ils sont moyennement disciplinés, mais également sans projet professionnel précis. Enfin, les entraînements du Hobos' Posse, bien que réguliers, ont lieu le soir dans des lieux publics. C'est un groupe en cours de professionnalisation que l'on peut placer quelque part au milieu de la ligne imaginaire que nous avons tracé entre ces deux pôles.

Bien que les cours soient généralement organisés suivant le modèle de l'activité de loisir, certains élèves les pratiquent comme base pour un entraînement professionnel. Cette démarche est relayée par l'attitude d'enseignants qui organisent des spectacles de fin d'année ou qui font référence à la scène dans le cadre des cours ou construisent un répertoire chorégraphique à l'échelle de leur cours.

Les entraînements de break en particulier sont pris dans une dialectique entre sport et art, entre technique et style, entre exigence physique et recherche esthétique. D'une part, la technicité de la danse acrobatique exige de porter une attention particulière aux problèmes physiques que pose sa grande difficulté d'exécution. D'autre part, la règle selon laquelle un danseur doit innover et inventer de nouveaux pas sans jamais « pomper » ses collègues le conduit à travailler également sur le plan purement choréique. L'innovation est l'un des enjeux du *battle* ou du défi. Ainsi, les *breakeurs* sont incités à travailler sans relâche ces deux dimensions du mouvement dansé : technicité et nouveauté. Celles-ci demeurent présentes même chez ceux qui ne participent plus aux compétitions ; dans la trajectoire personnelle, la danse de scène peut prendre le relais du battle et l'innovation chorégraphique remplacer le défi technique.

Dans sa *Socio-anthropologie des techniques de danse*, et en se fondant sur l'analyse de cours de danse classique et de danse contemporaine, Sylvia Faure dégage deux modèles d'apprentissage, deux « modalités d'incorporation des savoir-faire de la danse » (Faure, 2000 : 131) : la logique de la discipline d'une part, la logique de la singularité d'autre part. Les enseignements de danse classique relèvent plutôt du premier modèle, ceux de danse contemporaine plutôt du second. Dans la logique de la discipline, « la primauté de la technique corporelle engage une organisation formelle de la transmission » ; la danse, très codifiée, est « l'héritière de la mise en scène du corps noble » et repose sur l'euphémisation de la maîtrise des relations sociales. Le développement des « dispositions à l'interprétation » passe par « un principe de dissimulation des efforts fournis via l'automatisation du geste », fondée sur la répétition. Dans la logique de la singularité, en revanche, dont le parangon est le cours de danse contemporaine, l'accent est mis sur la capacité expressive des pratiquants ; la technique est au service du danseur-créateur, et repose sur une « idéologie de l'intériorité ». L'apprentissage passe alors par l'introduction d'éléments nouveaux, en vue de « l'acquisition de dispositions à l'adaptation, à l'improvisation et à l'attention portée aux autres ».

À partir de cette typologie, on peut se demander quel modèle d'apprentissage

est mis en œuvre dans les cours et dans les entraînements de danse hip-hop. Se rapproche-t-on plutôt de la danse contemporaine ou plutôt de la danse classique ?

Dans la mesure où la danse hip-hop est marginale par rapport à la danse académique, qu'elle est née en dehors de ses institutions, on s'attendrait à ce que ses modes de transmission ressemblent à ceux de la danse contemporaine. Mais on s'aperçoit au contraire que la danse hip-hop a bien des points communs avec la danse classique ; les principaux sont l'importance de la virtuosité et la précision du vocabulaire. Comme la danse classique, le hip-hop valorise une virtuosité technique qui repose sur la réussite d'une gestuelle anormale et difficile au travers d'un système élaboré de codes. Certes, le degré de codification varie d'une spécialité à une autre, d'autant plus que le processus de codification lui-même est loin d'être achevé. Mais il y a une classification des genres et des styles, un lexique spécifique, des règles de composition des figures et d'enchaînement des pas. De plus, comme pour la danse classique, le système de codification peut être lu comme la métaphore d'une recherche pour la maîtrise des relations sociales. Selon Tricia Rose, par exemple, « les principes de fluidité, de superposition et de rupture » caractéristiques de la danse hip-hop constituent « un modèle (*blueprint*) pour la résistance sociale et l'affirmation de soi » ; celui-ci facilite la « planification de la discontinuité sociale » et sa réinterprétation créatrice (Rose, 1997 : 436-7 ; notre traduction).

Parmi les gens du hip-hop, beaucoup de discussions sur la transmission portent sur la terminologie, et une grande partie de l'enseignement est consacrée à l'acquisition de ce qu'un danseur de boogaloo appelle « l'alphabet de base » ; celle-ci passe par la décomposition, la recomposition et la répétition des gestes de base. Dans les séances d'entraînement, on remarque également ces danseurs qui, inlassablement, répètent le même geste pendant des semaines jusqu'à ce qu'il leur soit aisé, s'imposant ainsi une auto-discipline qui n'a nul besoin d'un cadre scolaire pour porter ses fruits. On peut donc dire que la technicité de la danse hip-hop et l'importance de sa codification font que la répétition en vue de l'acquisition d'automatismes est une composante essentielle de son enseignement. En ce sens, l'apprentissage de la danse hip-hop relève bien d'une logique de la discipline – on pourrait même parler d'ascèse – à la fois dans les cours et dans les entraînements.

Mais en même temps, le hip-hop est une danse d'improvisation. À partir d'une base plus ou moins strictement codifiée le danseur développe des variantes, en boogaloo comme en break. La structure chorégraphique de face à face et de défi, dans laquelle l'énonciation appelle une réponse, peut expliquer cette caractéristique issue de la tradition afro-américaine. En réponse à un enchaînement de pas, le participant au freestyle reproduira le même schéma, tout en l'interprétant différemment et en y introduisant des éléments nouveaux. Cependant, l'apprentissage en vue de l'improvisation et de l'interprétation est peu présent dans les cours que nous avons observés, même si l'appel à l'intériorité et à la singularité des élèves peut être marqué. C'est plutôt dans les entraînements qu'on a le souci de l'improvisation, là où l'on se prépare aux freestyles et aux défis, en cherchant de nouveaux pas et en inventant des variantes inédites des pas anciens. C'est dans les entraînements, et dans ces moments de la formation professionnelle que sont les répétitions de spectacles professionnels (voir ci-dessous), que l'on voit apparaître dans l'apprentissage de la danse hip-hop le plus d'éléments du « modèle de la singularité ».

Sous ce rapport, on peut également distinguer les deux genres et rapprocher

la danse au sol du ballet classique et la danse debout de la danse contemporaine : l'exigence de discipline des deux premiers s'oppose alors à la capacité d'improvisation que demandent les secondes. C'est ce que semble dire Adil, lorsqu'il met en regard les capacités techniques du breakeur avec le « bluff » du danseur de boogaloo. Ce dernier fait appel à une certaine intériorité, car il exige un « travail sur soi », là où pour la danse au sol, « il faut vraiment savoir ». « Il faut y croire, à la vague, au robot, c'est de l'illusion, moi je suis pas souple, c'est surtout de l'illusion, beaucoup de bluff. Le break non, c'est des capacités physiques, il faut vraiment savoir tourner sur la tête. Là c'est plus vicieux, mais c'est beaucoup plus subtil, c'est un travail sur soi » (Adil, Paris, 30 ans, mars 2001). De même, un important programmateur de danse hip-hop met en équivalence la performance technique de la danse classique avec celle du break : « C'est-à-dire que tourner sur la tête c'est tout aussi performant et contraignant que de faire des pointes, hein, c'est seulement à l'envers ». Il met également l'accent sur la rupture du hip-hop d'avec la danse contemporaine : « Parce que ça vient du sol, parce que ça vient des tripes, parce que ça part pas sur un *a priori*, sur une construction intellectuelle mais sur un besoin physique, un tas de choses qui étaient quasiment en rupture avec la danse contemporaine majoritaire » .

Ainsi, le hip-hop semble opérer une synthèse originale des deux modèles d'apprentissage élaborés par S. Faure. Le modèle de la discipline est associé de manière privilégiée à la danse au sol, et le modèle de la singularité plutôt à la danse debout. Les cours, comme les entraînements, ont bien des traits de la logique de la discipline caractéristique de la danse classique : technicité, codification, répétition, régularité, dissimulation des efforts. En même temps, à la fois l'improvisation, l'appel aux capacités créatrices des danseurs et « l'idéologie de l'intériorité » qui les accompagne sont des composantes essentielles de cette danse. Mais le modèle de la singularité qui organise ces traits ne s'observe pas d'un bloc, puisqu'on en voit les composantes discursives plutôt dans les cours, et les composantes concrètes plutôt dans les entraînements.

Pour résumer, nous dirons donc que dans l'apprentissage de la danse hip-hop c'est le modèle de la discipline qui domine, accompagné d'éléments discursifs (dans les cours) et d'éléments concrets (dans les entraînements) d'une logique de la singularité.

Par ailleurs, il faut distinguer les *entraînements* des danseurs de compétition des *répétitions* des danseurs de ballet. Dans le cadre de la présente étude, nous n'avons pas eu la possibilité d'assister de manière régulière à des répétitions pour des spectacles, ni donc de les analyser de manière détaillée. Nous disposons cependant d'éléments tirés de quelques observations de répétitions des compagnies Soul System, FBI et Hobo's Posse ainsi que de films ou d'émissions de télévision sur des répétitions de danseurs hip-hop, dont certaines avec des chorégraphes, soit contemporains[125], soit issus du hip-hop[126]. L'une des caractéristiques des répétitions est qu'elles sont des moments de confrontation des danseurs hip-hop avec les contraintes du monde du travail et avec les conventions de la danse de scène. Par exemple, dans le film de Luc Riolin, on voit comment les danseurs hip-hop résistent à la définition canonique du danseur professionnel, se définissant comme des spécialistes (du locking, du popping, du break), alors que pour le chorégraphe le danseur est un généraliste qui doit pouvoir « tout danser ». Le constat du difficile

[125] Luc Riolon, *Hip-hop Fusion*, France 2, 24 Images, Théâtre de Suresnes Jean-Vilar, 2001.
[126] Valérie Urréa, *Hors les Murs*, Arte, Patrick Soberman, 2002.

apprentissage de l’écoute musicale, de la « présence » scénique ou de l’interprétation dramatique donne une idée des limites de l’autodidaxie et de l’homodidaxie pour la transmission des conventions théâtrales.

De leur côté, en travaillant avec les gens du hip-hop les professionnels du spectacle vivant sont confrontés à des pratiques qui dérogent à l’organisation habituelle des rapports au travail. Un groupe comme les Hobo’s Posse préfère s’entraîner tard dans la nuit dans un centre commercial désert, plutôt que dans une salle. La chorégraphe Laura Scozzi veut lutter contre « l’amateurisme » des danseurs hip-hop. Comme pour lui donner la réplique, un des danseurs estime qu’à la différence des danseurs contemporains, les danseurs hip-hop sont « libres »[127]. C’est dire que ceux-ci sont, en effet, bien plus lâchement intégrés dans le monde professionnel de la danse que ceux-là ; ils circulent parmi plusieurs mondes sociaux et estiment donc avoir peu à perdre s’ils dérogent quelque peu aux règles de l’un d’eux.

Mais les chorégraphes contemporains découvrent également des manières inédites, une créativité et un engagement rares. Abou Lagraa, interviewé par Luc Riolin, déclare : “Je n’ai pas composé de mouvements. C’est eux qui ont composé leurs propres mouvements. (…) Le rapport qu’on a eu entre nous a été très très fort. Et ça, je trouve pas d’autres danseurs qui sont capables de ça, hein, vraiment, j’en trouve pas. (…) ils se sont investis comme peu de danseurs le font actuellement dans le monde de la danse et investis avec quelque chose qui est autre qu’avoir envie, qui est la rage.”

Enfin, disons quelques mots d’un lieu de l’initiation à la pratique et à l’apprentissage de la danse hip-hop dont nous avons peu parlé : la discothèque. Les soirées hip-hop « en boîte » furent un lieu d’apprentissage par imitation dans les années 1980 pour Kadidja, Driss, Mickaëla, et Émilio. Des danseurs interviewés par Hugues Bazin (1995) ou Jean-Pierre Thorn (1996) parlent avec émotion de l’importance qu’eurent les discothèques comme cadre de leur engagement dans la danse hip-hop à ses débuts. Mais c’était surtout des lieux de défis et de concours pour la danse jazz-rock ou funk ; le hip-hop en fut exclu pendant une période (interview de Gabin Nuissier). Aujourd’hui, la danse hip-hop y fait un retour sous deux formes : l’entraînement et la démonstration professionnelle ou sémi-professionnelle.

La boîte de nuit peut être un lieu de familiarisation à cette danse pour ceux qui ne la connaissent pas, familiarisation qui se combine alors avec d’autres fonctions : divertissement, socialisation des jeunes, rapprochement entre les sexes, etc. Et pour ceux qui pratiquent déjà la danse hip-hop, la boîte est à la fois un lieu de démonstration ostentatoire et un lieu d’entraînement et d’expérimentation de nouveaux mouvements. Les enjeux y sont moindres que sur scène ou dans une compétition, et étant donné la multiplication et la diversification des lieux de la pratique, il est probable que la « soirée » hip-hop en boîte a une importance plus limitée qu’autrefois. Quant à la démonstration hip-hop, c’est l’un des premiers débouchés professionnels qui s’offre aux danseurs, en particulier en région parisienne où les occasions de se produire sont nombreuses (théâtre, télévision, cabarets, discothèques, concerts de rap, etc.). Selon les époques, les villes et la renommée des danseurs, les rémunérations peuvent varier fortement, allant d’une simple entrée gratuite à 150 € la soirée, pour des démonstrations de dix minutes, des

[127] Il s’agit de Frédéric Boisset, interviewé dans le film *Hip-Hop Fusion*.

freestyles ou des défilés dansés de vêtements hip-hop (des marques comme Billal, Homecore, etc.)

Situations de travail, espaces et temps d'approfondissement de la pratique voire de préparation à la vie professionnelle, les cours et les entraînements participent à l'élaboration artistique de la danse hip-hop. En plus d'offrir un cadre à l'apprentissage d'une danse particulière, dans ses formes chorégraphiées ou improvisées, scéniques ou compétitives, les cours et les entraînements contribuent à perpétuer et à renouveler la gestuelle hip-hop. La formalisation et l'institutionnalisation de ces situations d'apprentissage peuvent contribuer à consacrer la danse hip-hop comme un courant artistique susceptible de survivre à la classe d'âge des pionniers. Les cours et les entraînements sont donc à la fois des situations où l'on définit et l'on stabilise une gestuelle et qui attestent de la rationalisation croissante de la transmission de cette danse. D'autre part, de manière plus ou moins implicite, ils donnent une validation esthétique à la pratique amateur. Les élèves d'aujourd'hui sont, en puissance, les artistes de demain ; c'est du moins ce que le professeur peut avoir en tête en début d'année ou en début de cours, lorsqu'il découvre ses nouvelles recrues. Sans validation objectivée et régulière (il n'y a pas d'examen), les cours comportent cependant des épreuves, notamment le spectacle de fin d'année, et à une échelle moindre, les improvisations et les passages en petits groupes ou en solo, dans le cadre des cours. Faute de diplôme qui sanctionnerait ces épreuves, c'est le lien personnel d'enseignant à élève qui fera office de titre. L'invitation qui lui est faite de danser dans une compétition ou la recommandation de l'enseignant à un collègue qui monte un spectacle sont les clés qui pourront ouvrir les portes de la danse professionnelle à l'ancien élève, amateur talentueux.

Quant aux entraînements, ils sont la continuation d'une organisation de la danse hip-hop qui a cours depuis les débuts et dont l'objectif est le freestyle et le défi, mais aussi de plus en plus, des engagements professionnels comme danseur. Du coup leur contenu et leurs modes d'organisation se modifient, et on adopte dans les entraînements certaines manières de faire caractéristiques du cours payant ou de la répétition professionnelle. L'institutionnalisation des défis en championnat a vu naître des jurys, instance de validation composée de danseurs hip-hop reconnus, ayant une expérience attestée de la danse hip-hop et généralement titrés, c'est-à-dire eux-mêmes vainqueurs de championnats de danse hip-hop. Par ailleurs, le modèle américain principalement véhiculé par les cassettes vidéos constitue une norme esthétique à laquelle les danseurs en cours de formation aspirent.

L'apprentissage de la danse hip-hop relève de la socialisation secondaire ; elle a une capacité à fédérer une construction collective et individuelle à la fois identitaire et sociale, spécialisée, quoique sans but immédiat obligé. Idéalement, l'espace social de la danse hip-hop est fondée sur l'identité de ses membres plutôt que sur leur complémentarité. La division du travail se développe cependant. Si certains danseurs deviennent chorégraphes, les spectacles sont fréquemment revendiqués comme des créations collectives (ce qu'on peut lire par exemple dans les programmes des Rencontres du Parc de La Villette). Si des danseurs font parfois fonction de managers, beaucoup de groupes font appel à des sociétés ou des associations extérieures au hip-hop pour administrer leur compagnie, ce qui peut être une manière à la fois d'avancer dans la rationalisation de la danse et de préserver l'homogénéité interne du groupe. Parallèlement à cela on observe des alliances professionnelles entre personnes issues du hip-hop, parfois unies par des

liens de parenté. De manière schématique, on peut dire que deux modèles de relations sociales se côtoient à l'heure actuelle : l'un à tendance communautaire fondée sur une solidarité qui repose sur l'affect et l'identité des membres ; l'autre à tendance sociétale où la solidarité est contractuelle et fondée sur la complémentarité. Dans les discours, c'est souvent le monde masculin du défi dansé qui représente le premier pôle, alors que la danse hip-hop de répertoire, plus ouvert aux femmes, représente le second. Mais en réalité, on trouve des éléments concrets de chaque modèle dans les deux situations.

Si on observe le monde de la danse hip-hop sous le prisme de la mobilité sociale[128], on voit que les positions auxquelles aspirent les danseurs de même que les groupes sociaux et les modèles esthétiques auxquels ils se réfèrent varient en fonction de l'âge et du lieu de résidence. Schématiquement, l'alternative est la suivante : variétés *versus* ballet, breakeurs américains *versus* professionnels de la danse en France. Par exemple, les jeunes danseurs parisiens sont confrontés à de nombreux débouchés professionnels, et cela avant même qu'ils ne soient complètement formés (la valeur d'échange primant sans doute sur la valeur esthétique aux yeux de maisons de production béotiennes). Dans ce cas, le modèle esthétique qu'ils adoptent vient plutôt du monde des variétés, de l'audiovisuel et des danseurs américains qui paraissent sur les vidéoclips. L'appât du gain et l'absence d'organisation professionnelle chez les danseurs hip-hop limitent les moyens de résistance de la part de ceux qui sont soucieux d'exercer un contrôle sur les rapports sociaux au travail. D'autre part, les danseurs qui s'ouvrent à d'autres techniques choréiques et à d'autres chorégraphies, de la danse africaine au ballet classique ou contemporain, sont sans doute plus influencés par la danse contemporaine, forme dominante en France actuellement, même s'ils disent récuser ce modèle. Pour justifier leur curiosité envers ces formes, certains se réfèrent aux valeurs hip-hop d'ouverture et à une tradition de la danse hip-hop fondée sur l'imitation et la capacité à intégrer de nouveaux gestes. Pour ceux qui se rapprochent d'une danse et d'un milieu jugés « bourgeois » une telle référence doit prémunir contre l'accusation de trahison.

Contrairement aux idées reçues dans le monde de la danse hip-hop, le départ entre danseurs « authentiques » et ceux qui se « mélangent » n'est pas simple à faire ; les étiquettes *old school* et *new style* sont définies par des frontières finalement très mouvantes et relatives. Certains danseurs s'étonnent parfois eux-mêmes de leur évolution au moment où ils entament une collaboration avec un chorégraphe contemporain ou commencent de pratiquer la danse hip-hop new style. Et surtout, à mieux y regarder, et si l'on se réfère aux valeurs hip-hop, ceux qui se métissent ne sont pas forcément les moins « authentiques ». D'après nos observations, ce sont ceux-là qui entretiennent les relations sociales les plus solidaires, cherchant à s'assurer le soutien de leur *posse* sur la base d'une philosophie confraternelle. En revanche, les plus jeunes, tout en proclamant bruyamment leur volonté de retourner aux sources, peuvent faire preuve d'un esprit de compétition forcené, par exemple dans les courses aux castings qui ont lieu en région parisienne où certains ont tendance à jouer des coudes. On est alors bien loin des préceptes d'Afrika Bambaataa. Est-ce à dire que l'insertion professionnelle dans le secteur des variétés nécessite moins d'alliances et moins de justifications que l'entrée dans le monde du ballet ?

En tout cas, la question de l'art fait débat au sein du monde de la danse hip-hop et

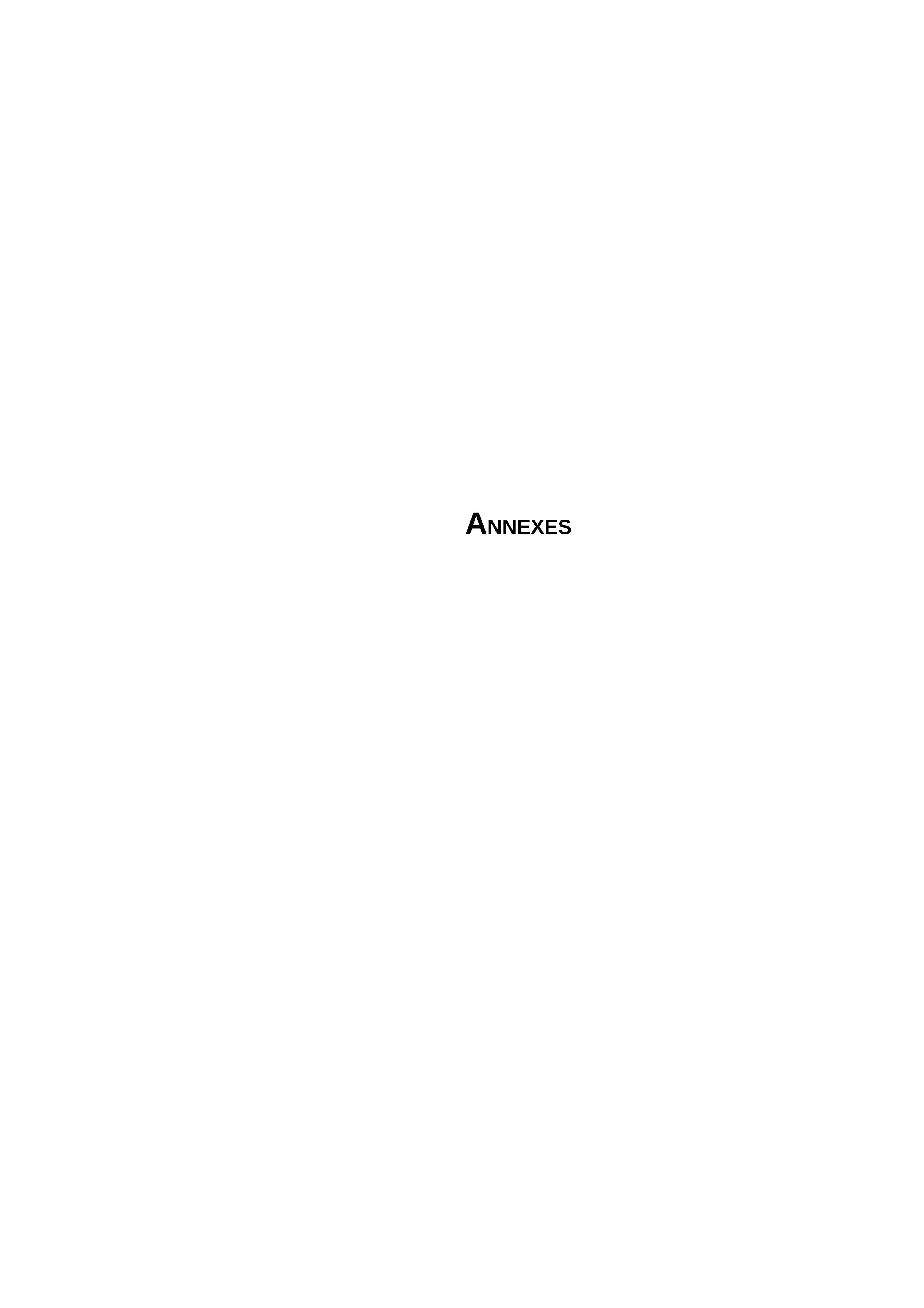
[128] Voir un numéro récent de Télérama, au titre évocateur : « La culture pour s'en sortir », n° x, 199x.

s'impose comme une controverse qui structure ce milieu. Faut-il s'inspirer de l'art consacré ? par exemple, des figures venues du ballet classique, de la danse contemporaine, du jazz ou d'ailleurs ? Faut-il construire des spectacles, se produire sur des scènes de théâtre ? Et donc accepter la coupure entre pratiquants et public ? Faut-il mettre en place des outils de professionnalisation analogues aux autres disciplines du spectacle : formations instituées, diplômes, procédures de recrutement, etc., et donc approfondir la division du travail et la spécialisation ? Questions où l'esthétique et l'organisationnel sont inextricablement liés. Bref, faut-il considérer que la danse hip-hop est un art, qui doit donc être produite selon les canons ordinaire de la production artistique ? Ou se soucier moins de sa nature, art ou non-art, pour donner toute l'importance à ses modes de production : primauté au collectif ?

Adil dit préférer la danse hip-hop de variétés au hip-hop de théâtre, parce que le théâtre « c'est pas artistique, c'est politique ; et puis quelque part, on n'y est pas à sa place ». Cela dit bien qu'en arrière-plan des débats esthétiques, idéologiques et organisationnels se profile aussi un enjeu très pratique, et politique, en effet : c'est celui de la maîtrise des situations de travail.

Depuis vingt ans que la danse hip-hop se pratique en France, on n'en finit pas de se poser la question de sa reconnaissance, de son institutionnalisation, ou de sa récupération. Face au cours organisé, les gens du hip-hop poursuivent et développent la forme de l'entraînement. Face aux contraintes qu'impose la salle, ils continuent d'user de la liberté particulière que donne l'espace public. Face à l'esthétique du ballet, beaucoup préfèrent celle des défis et des championnats. Ainsi, la rue, l'entraînement et les battles sont toujours des lieux symboliques où la maîtrise des membres la « communauté hip-hop » (majoritairement masculine) est censé s'exercer au plus haut point.

Mais dans les faits, les personnes et les groupes sont présents à plusieurs mondes sociaux. Ils s'investissent à la fois dans le hip-hop de ballet et la danse de compétition, administrent une compagnie, écrivent des chorégraphies, gagnent des compétitions, enseignent la danse. Les danseurs hip-hop qui s'entraînent régulièrement dans un centre commercial de 22h à 1h du matin, tout en étant professionnels, intermittents du spectacle et breakeurs de haut niveau, peuvent paraître comme de sympathiques originaux. Il n'empêche qu'ils mettent ainsi en œuvre une conception originale du travail, de la compétence et de la qualité artistiques, dont — compte tenu du nombre sans cesse croissant de jeunes qui les imitent— il faudra examiner les effets.



ANNEXES

Annexe 1

Une Américaine à Paris, ou la danse hip-hop vue d'ailleurs

Felicia McCarren

Comme toute danse, le hip-hop est à la fois une expression vue comme "naturelle" et une maîtrise du corps. Expression qui ne peut pas être démentie, qui incorpore et transmet une certaine vérité du corps, de l'identité même de son danseur, révélateur de son état non seulement physique mais spirituel et qui représente une certaine jouissance, un éclatement, une performance. La danse hip-hop est aussi vue, de plus en plus, comme un art, une poétique, une gestuelle qui dépasse la gestuelle quotidienne.

Citons par exemple Claudine Moïse, *Danseurs du Défi ; rencontre avec le hip-hop* (Montpellier : Indigènes éditions, 1999), parlant d'un danseur américain : "Il est là tout simplement avec son corps et dans sa danse maîtrisée, maniée depuis des années. Elle fait partie de lui dans des gestes profondément naturels." (14) Et plus tard, regardant des danseurs français : "J'aime l'*electric boogie*, cet ensemble qui joue de multiples variations. Peut-être parce que ces phases, égyptien, lock, ondulations en appellent aux formes premières de la danse. … Ce n'est pas un geste courant." (34) Ce pas "égyptien", dont Moïse parle, représente une image visuelle ou graphique, référence à une culture antique, reprise dans les chorégraphies de Fokine du début du 20ème siècle pour les Ballets Russes et rendue iconique par Nijinsky, pas plus "courant" que les autres pas qui sortent dans un "naturel" qui n'est pas l'inverse de la maîtrise, des profondeurs d'un danseur américain noir en tournée à Paris.

La culture noire américaine, qui représente déjà une spécificité et un mélange, est ici invoquée comme source d'origine et comme garantie d'un certain "naturel" qui accompagne la danse dans toute sa discipline : ce "naturel" est constamment codé, stylisé, compliqué dans les multiples formes qui constituent la danse hip-hop. Le hip-hop englobe donc toute une gamme d'expression, du "naturel" à "l'égyptien."

La traduction : des gestes "naturels" aux gestes "pas courants"

Mais cette gestuelle d'origine américaine, transposée en France, devient-elle autre chose ? Est-ce qu'elle se laisse traduire ? Devient-elle française ? Depuis son arrivée en France il y a deux décennies, une gestuelle "américaine" de base — à la fois très particulière avec ses racines dans les cités et en même temps un mélange des cultures urbaines américaines : africaines-américaines, latinos, asiatiques, arts martiaux et télévision – a imprégné les mœurs, les manières de faire de toute une génération. (On pourrait même se demander maintenant s'il ne s'agit pas de deux générations.) Le "mouv'" hip-hop a donné aussi des mouvements, toute une gestuelle, depuis les gestes codés des rappeurs jusqu'à la marche ordinaire des jeunes. Des gestes et des poses, liés bien sûr aux modes et aux vidéos diffusées, sont venus changer le quotidien physique, l'être-dans-le-corps "français." Mais s'ils sont "américains" d'origine, sont-ils, ces gestes en France, "français" ? Peut-être pas plus que partout dans le monde où les jeunes imitent ce qu'ils voient à la télévision, dans les clips, films, magazines.

Pourtant, avec cette "américanisation" globale du mouvement, des mœurs, et des comportements, il y a eu en France un développement très particulier — et artistique — de cette gestuelle en danse. Au fur et à mesure que cette gestuelle, en France, a

nourri une danse subventionnée et soutenue par un public mixte et croissant ; s'est élaborée dans des chorégraphies inspirées mais non limitées par leurs origines "américaines" ; et s'est mélangée avec toute la culture chorégraphique en France aujourd'hui : contemporaine, classique et jazz, et également les formes traditionnelles telles que la danse orientale, la danse hindoue, la capoeira brésilienne. En ce faisant, cette gestuelle s'est transformée en nouveau vocabulaire chorégraphique.

À travers l'enseignement, le développement artistique des chorégraphes et des compagnies, des formations multiples et des voyages des danseurs, le hip-hop est devenu en France "autre chose" — quelque chose de nouveau. Actuellement des gens de trente ans et des enfants apprennent dans des studios de danse les gestes hip-hop, les enchaînements chorégraphiés, agencés, empruntés, par les professeurs qui sont, souvent, eux-mêmes, autodidactes.

Pas de grande surprise qu'une Américaine se sentirait profondément dépaysée dans un cours hip-hop en France. Ces gestes que le professeur exécute si bien, dans un style qu'il enseigne, ce sont à la fois des gestes de la danse jazz et funk américaine, des gestes américains qui m'appartiennent, et des gestes de la culture africaine-américaine qui ne m'appartiennent pas.[i]

La création du statut d'intermittent du spectacle, l'enseignement du hip-hop dans des centres chorégraphiques et des studios de danse en plus des centres commerciaux ou cités, et les projets subventionnés d'échange entre les hip-hoppeurs et les danseurs et chorégraphes contemporains sont en train de changer les relations entre les diverses formes de danse. Ces structures nationales diffèrent complètement de celles de la danse aux Etats-Unis.

Dans des discussions informelles[ii], certains danseurs ne voient pas l'avantage de créer un diplôme en danse hip-hop, en plus de celui existant en danse classique, contemporaine et jazz. Ils étaient d'accord sur l'idée qu'un diplôme créerait un enseignement qui finirait par homogénéiser la danse. Ils remarquaient aussi la difficulté d'utiliser les vocabulaires institutionnels déjà existants (pour la danse classique, contemporaine ou jazz) pour le hip-hop ; ce que le diplôme nécessiterait.

Quelles sont les structures en France qui ont permis le développement de cet art populaire dans une danse de scène ?

Les structures de traduction : l'enseignement

Dans les cours que j'ai suivis à Paris en 2001, j'ai noté deux types d'encadrement et d'enseignement de la danse hip-hop, déterminés par leur cadre "architectural" et temporel : le premier, celui du studio de danse et le deuxième, salle polyvalente ou autre. Ces deux espaces représentent pour moi deux cultures différentes.

• 1er modèle : les studios de danse

Les cours s'insèrent dans les espaces et les heures bornés, cernés, d'un studio de danse. On voit d'autres cours de danse et d'autres danseurs. Souvent l'accueil n'a vraiment pas de relation avec l'enseignement. À l'école Jazz Entertainment !, l'accueil est très organisé mais souvent peu chaleureux :

> Jeudi 22 mars, je téléphone au Centre deux heures avant le cours pour confirmer que le cours de Gabriel aura lieu ce soir, mais quand j'arrive on me dit que c'est annulé. Quand son cours a été annulé au Centre Koundé la semaine d'avant les personnes chargées de l'accueil se sont excusées et

m'ont tout de suite proposé un cours de danse africaine, de percussion, etc. À Jazz Entertainment, il y a une distance entre l'accueil et la cliente, et entre le centre et le professeur.

Mardi 13 mars, au Centre de Danse Koundé, j'arrive en retard pour le cours de Gabriel (Hip-hop Débutant) parce qu'il y a trop de monde à l'accueil et la femme ("blanche") et l'homme ("noir") qui y travaillent ne disent pas dans quel studio, etc., je dois aller. Il y a aussi trop de monde dans le vestiaire. Mais le cours de Gabriel est bien organisé, il n'y pas trop de monde, etc.

• 2e modèle—le cours Soul System, qui a lieu dans une salle polyvalente du Centre René Magritte, à Aubertin, dans un temps plus fluide, flexible, du genre "master class."

Dans cette cité, à Aubertin, un peu triste, l'ambiance est chaleureuse, il y a des groupes de jeunes qui discutent à côté de la salle. C'est le tutoiement tout de suite. Le cours commence souvent en retard parce que l'un des deux professeurs (Mickaëlla) règle les paiements et les inscriptions et parle avec des élèves.

Dans la cour de la cité, des enfants jouent au foot dans le terrain aménagé avec un but à côté de l'entrée du centre Magritte où nous avons cours. Une fille et un garcon jouent ensemble et quittent le terrain pour le laisser à deux garçons. Ils ont probablement 8-9 ans. Je me demande s'ils ont jamais dansé, s'ils ont envie de danser. Je me demande si maintenant la danse hip-hop est passée à l'intérieur du batîment, dans des cours, et ici ne se fait plus, par exemple, à l'extérieur.

Le centre anime beaucoup de stages et cours de danses ; dans les rayons de documentation dans l'entrée, un dépliant en couleurs explique toutes les possibilités : théâtre, danse, yoga; cours d'alphabétisation, organisations pour les femmes étrangères de toutes origines, etc. Je comprends que la danse hip-hop fait partie ici d'une série d'activités qui déroulent dans cette salle (et d'autres du centre) et que les résidents de cette cité ont de la chance.

L'influence de l'architecture

L'atmosphère des studios influence beaucoup les cours, ainsi que les répétitions, donne lieu à l'improvisation et la création. Dans les studios comme celui de Jazz Entertainment ! je vois beaucoup de "dancing to the count," une danse très commercialisée qui est reproduite par exemple dans la vidéo de K-Lee tournée au centre Jazz Entertainment !. En contraste, chez Soul System , je vois beaucoup plus de créativité, peut-être aussi liée à la salle.

Je comprends que des salles comme celle d'Aubertin (plancher en carreaux de bois, miroir, fenêtres sur jardin, assez bien entretenue même si elle est un peu poussiéreuse) rend possible la socialisation du hip-hop. Le groupe Pur Sang répète ici eux aussi ont quelque lien avec Soul System … Juste avant notre cours, et même pendant, ils répètent à coté, et viennent même dans la salle quelques minutes. Donc les danseurs qui arrivent pour le cours les voient, peuvent les regarder et éventuellement discuter avec eux… Je ne vois pas beaucoup d'échanges, mais cela peut venir quand les débutants deviennent moins timides. Simplement voir les danseurs à côté, c'est une inspiration pour des jeunes débutants comme Johnny, un garcon (18-20 ans, d'ascendance africaine), qui a appris à faire la coupole avec moi il y a un mois et qui la fait de mieux en mieux.

Pur Sang est une compagnie avec plusieurs jeunes femmes d'ascendance africaine et une mixité de couleurs (je ne vois pas de personnes « blanches » dans le groupe). Ils

dansent tous très bien (leur chorégraphie est moins forte). Je regarde, en train d'esquisser quelques pas, une des jeunes femmes, elle fait bien les pas : routines du *pointing* et *locking*, mais elle invente en même temps. Le bras passe lentement dans le *pointing*, esquissant un arc au ralenti; elle ajoute des variantes aux séquences qui les rendent plus fluides. L'autre jeune femme est, elle aussi, excellente danseuse ; elle dessine devant la glace un enchaînement qui relie des pas connus dans des mouvements plus beaux : dos courbé, etc. La moitié de ce groupe se regarde dans la glace, l'autre moitié dos à la glace ou tête vers le plancher (*break*, *handstands*, roues, etc.)

Je ne comprends pas pourquoi à ce moment, ils quittent la petite salle à côté pour venir dans la grande salle qu'ils doivent aussitôt quitter quand le cours commencera. En fait, ils restent dans les "coulisses" autour…

Structuration de l'espace : la salle et la glace

Dans les cours, stages, et entraînements observés il y avait certaines constantes ; d'abord, l'architecture de l'institutionnalisation de cette danse : la forme de la salle, la présence et l'utilisation de la glace, le sol, la mini-chaîne et la musique enregistrée.

L'espace influence toujours les danseurs et leur danse. Dans le cours donné dans des studios de danse (Jazz Entertainment ! ou le Centre Koundé), le petit nombre d'élèves (autour de dix ; en comparaison avec des cours de danse classique ou de danse africaine où les élèves sont une vingtaine ou plus) est responsable du fait que le cours se passe dans un des petits studios. Dans un tel studio, souvent rectangulaire, il est impossible d'éviter la glace qui couvre un des murs longs du rectangle. Le hip-hop, enseigné face au miroir, devient une danse classique, avec des pas et des gestes très précis, à reproduire avec soin; le modèle d'enseigement a tendance à donner à imiter sans trop intervenir sur les corps des élèves.

Le rapport des hip-hoppeurs au miroir est la chose qui transforme une danse de cercle dans une danse de cours et de scène. Mes professeurs semblent parfaitement à l'aise devant la glace. Mais certains (comme chez Soul System) l'utilisent moins, et donnent aux élèves l'option de ne pas se regarder. À l'école Jazz Entertainment ! les étudiants sont allignés dans un seul rang tout le long du studio rectangulaire (car il y a peu d'espace) et doivent s'affronter au miroir. Chez Soul System la salle est plus grande et on peut ne pas se regarder ; de plus les professeurs changent parfois l'orientation du groupe d'élèves dans l'espace. Les étudiants dans le cours de Gabriel au centre Jazz Entertainment ! rigolaient plus, venaient danser et "jouer" avec leur image dans la glace et avec la musique plus que dans d'autres cours que j'ai observés. Ils étaient d'un plus haut niveau.

Même si, chez Soul System , les professeurs n'insistent pas trop sur le miroir, ils n'en ont pas peur.

Émilio prend le temps, utilise l'espace et le miroir pour explorer à la fois l'intérieur des mouvements du vocabulaire hip-hop (leur lancement, leur motivation, leur origine, leurs racines dans le corps, dans le sol, etc.); et de les mener plus loin vers l'extérieur : de suivre un mouvement, jusqu'au plancher, de voir où il mène, et non pas d'arrêter un mouvement là où il s'arrête dans le vocabulaire.

Donc il cherche à l'intérieur de lui-même cette danse, il vérifie devant le miroir, et il n'a pas peur de développer — d'exténuer et d'étendre — ces mouvements dans l'espace du studio ou de la scène. De comprendre donc au niveau corporel la base et les finesses de ces mouvements.

Les sols des studios sont en général doux, faits pour sauter et danser. La salle polyvalente a un sol moins professionnel. Dans les deux cas, cela n'a aucun rapport avec le béton, ou "la rue," ni le carton posé dessus, des mythes des origines de cette

danse urbaine.

Une autre constante dans les cours auxquels j'ai participé, était le code vestimentaire du professeur : la tête couverte. Tous les professeurs (hommes) des cours de hip-hop que j'ai suivis mettent, avant de commencer, un couvre-tête quelconque (casquette, foulard, etc.)

> Plus intéressant que la passion pour le "label" (étiquette d'une marque) qui marque si violemment les groupes hip-hop aux USA, cet acte de se couvrir la tête ressemble pour moi à la fois à une pratique de scène ou de sport (s'habiller en costume pour le spectacle) et à une pratique de vie. Certains profs (Émilio) portent toujours une casquette et ne l'ôte pas en arrivant en cours. D'autres (Gabriel, Amadi), sortent de leur sac avec d'autres vêtements, genouillères, etc., un foulard qu'ils mettent spécialement pour le cours, et enlèvent après.

Structuration du temps

Les cours dans les studios commencent plus ou moins à l'heure ou sont annulés. Le cours dans la salle polyvalente commence toujours en retard et dépend parfois des élèves. Le stéréotype du hip-hoppeur est qu'il est toujours en retard. C'est une danse qui représente le règne du chronomètre, mais aussi un mode de vie plus libre et flexible.

> Mardi 20 mars. Dans le cours de Gabriel au Centre Koundé, plusieurs fois, le professeur dit des choses qui me font penser qu'il vit différemment dans le temps que moi, ou même cette musique qui accompagne la vie et les cours hip-hop. En décrivant le pas (*Stop n'go*), il ne compte pas "un deux trois"; il dit plutôt, le temps est "ici" (un mouvement) et pas là (le prochain mouvement) et encore ici (le mouvement suivant). En général il semble se perdre dans le temps, malgré le fait que, en tant que bon professeur, il essaie de garder un oeil sur l'horloge.
>
> Être professeur pour lui, c'est prendre au sérieux ces pas, leur spécificité, leur héritage et leurs noms. Mais l'expérience de la danse égare le danseur. Et je me pose la question : est-ce que c'est seulement le hip-hop qui fait ça, ou est-ce qu'il reste chez Gabriel quelque expérience d'une culture africaine…. qui fait qu'il vit différemment le temps, la musique, etc. ?
>
> Autre soir : Gabriel est en forme, il est plus présent cette semaine. Un bon échauffement de quinze minutes commence un peu en retard (à cause du costumier qui doit le mesurer pour préparer le spectacle de ce weekend) ; Gabriel regarde sa montre et fronce les sourcils. Mais à la fin de la classe, il sera en pleine invention de pas quand la prochaine classe entrouvre la porte à l'heure de leur cours. Non seulement il nous donne les cinq minutes perdues, mais il semble entrer avec de plus en plus de passion dans sa danse pendant le cours et à la fin il ne regarde plus ni sa montre ni la pendule du studio.

Chez Soul System, dans la salle polyvalente, le cours est beaucoup plus fluide dans le temps.

Techniques du corps.

Dans les échauffements, exercices, et enchaînements, le cours hip-hop du studio de danse se passe exactement comme un cours de danse contemporaine ou jazz.

> Cours d'Amadi, au centre Jazz Entertainment !. Son cours se déroule comme tout cours de danse contemporaine ou de jazz : échauffements, étirements, petits enchaînements sur des musiques diverses. Amadi exécute avec clarté et une grande expression théâtrale les mouvements qu'il nous donne. Il explique parfois "comment faire" dans des termes du poids, de geste, mais finalement ne nous enseigne pas

vraiment les détails de l'exécution. Le rythme, la prestation, l'expression sont visibles chez lui mais pas vraiment transmis. C'est un cours de débutants et il essaie de faire apprendre une série de pas, il aide ceux qui ont le plus de difficulté.

Cours de Gabriel (Jazz Entertainment !), samedi 3 février. Je me suis fait mal dès le début de ce cours; le studio n'était pas libre pour les échauffements avant et je n'avais pas d'endroit pour m'échauffer. J'ai essayé pendant les deux minutes où Gabriel se préparait, mais ce n'était pas suffisant. Au centre Koundé : Gabriel semble prendre grand soin dans ce cours débutant à ce que les élèves se préparent.

Pendant l'échauffement il dit "respirez bien … allez cherchez le pied … cherchez plus loin … écoutez la musique … entrez dans la musique…" Plusieurs portables sonnent et m'agacent mais le professeur semble rester cool et ne dit rien à ce sujet.

Chez Soul System, un autre modèle, celui du "master class", ou stage, s'impose. À Aubertin, leur cours est une collaboration entre deux professeurs, et entres professeurs et élèves. L'un commence le cours et l'autre le relaie.

Les deux professeurs dansent avec nous pendant le cours. Mickaëlla commence l'enseignement avec des étirements et après cinq minutes Émilio prend le relai pour nous montrer, pas à pas, comment faire la coupole.

Autre soir : Enfin arrivent une dizaine d'élèves et le cours commence avec presque une demi-heure de retard. Mickaëlla fait des échauffements, mais chez elle c'est déjà de la danse.

Émilio est au fond de la salle, il doit remettre des baskets pour commencer le cours. Mickaëlla lui dit "ils sont prêts."

Travaillant ensemble, les deux donnent de l'aide, des suggestions, des démonstrations, tout le long du cours. Mais parfois aussi ils quittent la salle ou discutent avec d'autres danseurs, élèves ou spectateurs, de façon très détendue.

Émilio en pantalon large, casquette, doux et moins "danseur professionel" que Mickaëlla. Mais très bon danseur. Les deux professeurs dansent un peu différemment et j'aime noter ces différences des corps et des styles. Je les remarque devant les professeurs pour poser des questions : "toi tu fais comme ceci mais lui il triche un peu avec cette jambe, en croisant derrière," etc.

C'est un cours qui, à mon avis, ré-invente ce que c'est un cours de danse hip-hop, en utilisant des éléments des cours de danse contemporaine, et même des "master classes."

C'est donc un cours de débutants, mais qui se déroule plus comme des cours professionnels ou avancés, ou des stages. Avec, parfois, moins d'échauffements ou d'étirements que les danseurs font eux-mêmes dans l'espace avant le cours. Au lieu d'enseigner un enchaînement qu'on répète bêtement, les professeurs donnent des éléments de base, en détail. Ils mettent une musique de fond (mais assez fort, quand même) et laissent les élèves répéter ce mouvement (ou mouvements) ensemble et ensuite seul, pour approfondir. Pendant ce temps, ils circulent dans la salle pour donner des précisions pour chaque danseur. L'enseignement est donc d'un très haut niveau comme dans des master classes, et les explications du mouvement sont à la fois physiques (comment faire pour y arriver) aussi bien que métaphorique ou esthétique (images, sensations, etc.)

29 janvier, l'ambiance est toujours chaleureuse et professionnelle en même temps. Ce soir les professeurs nous demandent plus que la semaine passée. Une femme qui arrive pour la première fois, évidemment danseuse mais un peu plus âgée que les jeunes (elle a probablement dans les 30 ans) s'inquiète et demande au professeur

avant de commencer : c'est vraiment un cours débutant ? Elle est rassurée. Les deux professeurs assurent beaucoup d'aide, des réponses à des questions, des détails sur l'exécution des mouvements. Ils regardent chaque étudiant, ils corrigent les défauts.

Entrons dans la danse : les enchaînements

Le moment dans le cours où "l'on commence à danser vraiment" : chez Soul System c'est souvent pendant les exercices. Dans des studios, c'est souvent plus tard, à force d'avoir répété un enchaînement et l'avoir dansé sur une musique forte.

Dans certains cours, la vitesse et la prestation sont plus importants.

> Cours de Gabriel, Jazz Entertainment !, samedi 3 février. Dans ce cours on n'a pas le temps d'explorer la danse. Devant le miroir, on était neuf dont trois hommes. C'était des enchaînements dès le début, répétés beaucoup de fois. Le professeur montrait les pas mais donnait peu de corrections individuelles. Il animait un cours dont le rythme était plus aggressif.
>
> Gabriel insiste sur l'aspect "discipline" de cette danse. Il dit : " il faut apprendre les noms des pas et ne pas les oublier. Cela vous permet de pouvoir danser des chorégraphies vite sans trop réfléchir."
>
> Il avertit que le *locking* se danse sur du funk donc très vite, qu'il a trouvé un morceau plus lent mais c'est exceptionnel… (Aretha Franklin, "Rock Steady")
>
> Il insiste pour que les étudiants lèvent les pieds et sautent aussi haut que possible. "Si les pieds sont par terre c'est pas de la danse." Il parle souvent dans des termes de "il faut" ou "toujours" ou "jamais."

Dans le cours Soul System, l'ambiance, l'espace et l'enseignement fait que plus d'élèves "dansent" dès le début.

Interactions entre professeurs et élèves

Il y a une grande différence entre les cours où les professeurs enseignent face au miroir, et d'autres où les professeurs s'occupent plus directement des étudiants et mettent les mains sur les élèves.

> Gabriel : Après les échauffements, il nous donne des pas. Souvent des pas qu'on a déjà vus, toujours avec des détails que nous devons perfectionner. Mais face à la glace Gabriel nous donne plutôt des critiques générales ou de l'encouragement. Il quitte la glace pour aller changer ou remettre la musique, et parfois il prononce depuis son siège, là, dans le coin du studio (derrière les danseurs). Les élèves ne quittent la glace que pour se tourner pour l'écouter.
>
> En fait Gabriel utilise la glace pour préciser les détails sur les pas : les coudes sont à la hauteur des épaules dans le *locking*; les coudes ne sont pas fermés dans le *pointing*, etc.
>
> Chez Soul System, entre les trois parties du cours : pause pour aller boire, détente, discussions, essais. Émilio passe facilement entre l'enseignement et la discussion, il nous fait travailler mais ne crie jamais "5-6-7-8", c'est plutôt une invitation. Nous sommes égaux, il n'y a pas de hiérarchie élève-professeur ; mais en même temps, il aide beaucoup. Il met les mains sur les gens, manipule les corps, encourage, loue, sans sortir de sa propre position. Il ne joue pas "le prof" mais il donne facilement. Et il montre les pas avec plaisir mais sans orgueil.

Les étudiants

Dans les studios de danse, à cause de la réglementation de l'espace et du temps, il y a moins de possibilités de se rencontrer, de discuter.

> Au Centre Koundé (13 mars) je trouve que nous sommes assez timides; neuf au total, un seul homme (qui danse bien), et des femmes dont deux sont d'origine africaine. Les femmes, environ trente ans, ont l'air des gens branchés du quartier (l'Est parisien), qui ont fait un peu de danse, et cherchent à se divertir ou diversifier leur pratique de la danse. J'ai envie de poser la question qui ne se pose jamais chez Soul System. Pourquoi sommes-nous dans ce petit studio devant ce miroir (qui s'étend le long de la salle rectangulaire) dansant cette danse ?

La salle polyvalente et le cours-stage permet ou facilite plus de contact. Une danseuse, Aïcha, du cours Soul System, a discuté avec moi plusieurs semaines en sortant du cours et dans la navette de retour aux Halles.

> Un soir après le cours Soul System, Aïcha et moi partons ensemble, courons après la navette et descendons dans la station RER. Aïcha parle vite et marche vite. Elle doit avoir environ vingt ans, fait des études en psychologie à St-Denis pour passer sa licence et ensuite suivre la formation d'institutrice. Elle suit, le lundi, un autre cours de danse à Nanterre qui coûte beaucoup moins cher (si j'ai compris, environ deux cents francs le semestre). Mais elle est d'accord pour dire que le cours de Soul System est plus intéressant. Elle n'a pas vu la compagnie sur scène, et ne voit pas encore (je crois) ce qui les distingue, mais elle vient de l'autre bout de Paris dans ce cours (dans une journée où elle n'a pas d'autres cours que ces deux cours de danse) depuis novembre. Elle dit que c'est une cousine dans le quartier qui l'a avertie. Au début de l'années, elle venait elle aussi, dans le cours. Aïcha me dit qu'en automne il y avait du monde, qu'il y a de moins en moins de gens au cours de l'année scolaire.
>
> Je pousse un peu plus loin en lui posant des questions : est-ce que tes frères et sœurs, ta famille, aiment bien que tu fasses du hip-hop ? Elle dit que ses parents ne savent pas. Je demande : tu leur as simplement dit que tu suivais un cours de danse ? Non, dit-elle. Ils ne savent pas. Ils sont très stricts, ils seraient contre. Mon père… dit-elle… ils sont très stricts. Je lui demande, c'est pour des raisons religieuses ? Elle dit, oui.
>
> Je réponds, mes parents aussi étaient très stricts avec moi, ne permettaient pas que je sorte, etc., mais les cours de danse étaient une chose qu'ils semblaient comprendre. Aïcha dit, oui, comme un espace où tu pouvais… t'exprimer. Je lui dis, si tu leur expliques bien que c'est important pour toi, pourquoi tu le fais, ce que cela t'apportes, avec quels professeurs, etc. Elle dit plusieurs fois qu'elle va tout faire pour continuer, qu'elle travaille pour pouvoir payer les cours, etc.
>
> Elle voit les cours de danse comme un challenge. Elle dit "j'essaie un mouvement, je n'arrive pas. Mais tu vois les autres qui arrivent et tu te dis, s'ils peuvent, moi je peux. À la maison je le fais — une première fois, deuxième fois, etc. — et j'arrive. J'aimerais pouvoir continuer, faire de la danse" (je dis "oui, danser sur scène, à La Villette…") et elle sourit, "oui, n'importe ou…"

Eléments chorégraphiques dans les cours

Dans les cours les enseignants donnent, même aux débutants, une image de ce qu'est la danse hip-hop de scène, une danse de spectacle. Mais les élèves reçoivent différemment cet enseignement. Dans les studios de danse, souvent on s'éclate mais on ne fera jamais rien avec cette danse, on ne s'exprime pas. On essaie d'avoir le "look" ou le style, on imite le professeur. La rhétorique c'est "éclatez-vous, faîtes votre danse," mais en général dans les cours débutants les gens ne le font pas. Ce n'est pas l'ambiance du *freestyle*, c'est peut-être pour cela que certains professeurs semblent s'ennuyer.

> Cours de Gabriel, Centre Koundé

Avec Gabriel je comprends plusieurs choses. D'abord, c'est une danse qui fait mal. Il nous dit d'amener des genouillères. ("Avec les miennes je n'y pense plus," dit-il). Les élèves sont venus pour bouger, mais finalement pas du tout dans l'idiome du hip-hop, qui est celui de la performance, du défi, d'une folie comique exagérée, etc.

Gabriel décrit bien les mouvements et leurs métaphores. Les cercles des déplacements du buste ou des hanches qui font le smurf ("c'est une danse de cercles"). Mais il enseigne les bases, par exemple des phrases, dit-il, qui reviennent constamment. C'est très répétitif, c'est très retenu ("arretez la vague là, n'allez pas plus loin. Si vous y allez, ça fait ça" — il démontre une vague du buste du style contemporain, mouvement étendu — " ça fait débutant !"

Dans un autre mouvement de vague (dans les bras/mains) il nous dit de poursuivre jusqu'au bout. Donc ce n'est pas un seul style, une seule énergie, un seul concept de danse. C'est une mode ou un mode de vie. Les élèves repartent avec cela et pas vraiment un concept de mouvement.

Dans d'autres cours, les enseignants donnent une idée des possibilités scéniques de cette danse en empruntant une autre voie. Chez Soul System, les élèves bougent parfois en couple ou au centre et non pas face à la glace. L'enseignement personnalisé des professeurs sert à encourager le danseur à chercher en lui-même les sources du mouvement et leurs possibilités d'expression.

Chez Soul System (lundi 19 mars), je comprends que cela marche parce que Mickaëlla dit des choses du genre:

"respirez" (entre/après des pas rapides enchaînés)

"je regarde" (elle fait le pas avec nous, ensuite elle se retourne pour regarder…)

"tournez-vous dans ce sens" (la glace ne reste plus devant, mais à côté, ou même derrière.

Mickaëlla est déjà dans le jeu théâtral avec son corps expressif. Chez elle c'est plutôt une recherche du style hip-hop, de l'expression et de l'énergie.

Dans la deuxième partie, elle donne des pas de la danse debout. Je m'aperçois que cette danse devient une danse théâtrale quand elle la fait. Ce n'est pas simplement qu'elle mène ses mouvements au bout, Émilio fait cela aussi, il est un très bon danseur. Mais c'est qu'elle semble s'adresser dans sa danse à un public de salle de spectacle, plus qu'Émilio.

En faisant les pas donnés par Émilio sur le sol (où l'on se soutient par les mains) je m'aperçois qu'il y a une relation prononcée avec les mouvements sur le sol dans la technique de Martha Graham. Chez Graham, on est souvent allongé sur le coté au sol (jambes allongées en parallèle) mais on se soutient par le coude ou la main et les mouvements demandent le même genre de force abdominale. Pourtant, c'est une toute autre énergie, une toute autre qualité de mouvement. Chez Graham c'est plus théâtral, expressif : on se jette par terre et on se relève dans des contractions presque convulsives qui lancent le mouvement. Ici le "centre" du mouvement n'est pas si bien défini, on est plus ancré dans le sol, on ne résiste pas complètement. Mais il y a quelque chose dans ces pas hip-hop qui ressemblent pour moi aux formes de la technique de Graham.

La traduction à la scène : l'audition

Les vingt dernières années du hip-hop ont été marquées par les divisions dans les danses regroupées sous cette rubrique : le *break*, l'*electric boogie*, les danses debout; même si certains danseurs ont dansé toute la gamme. L'idée générale semble être « on se complète les uns les autres » dans un groupe ou dans une

compagnie en France, chaque danseur a sa spécialisation.

Maintenant, avec le passage de cette danse à la scène, avec la professionnalisation, des chorégraphes comme César cherchent « les danseurs complets » pour des spectacles. Cela veut dire qu'un danseur qui cherche du boulot et qui sera embauché réussira à passer une audition dans la danse debout ainsi que dans la danse au sol.

Remarques sur la théatralisation de la danse hip-hop

Autour de l'audition pour *L'Armure* dans la grande Halle de la Villette, samedi 10 mars

10h. L'horaire affiché du début de l'audition, du rap français passe, il n'y a que deux danseurs dans la salle (une femme, un homme). La femme s'est déplacée brièvement sur scène pour faire des échauffements, l'homme est assis dans la salle et il s'endort.

10h-10h10. D'autres danseurs arrivent et la jeune femme se met à parler avec des copains dans le premier rang de la salle. Il n'y a personne sur la scène.

10h15. Un danseur sur scène fait des échauffements assis (plus tard j'apprends qu'il danse dans la compagnie). D'autres danseurs arrivent.

10h15-10h20. César est sur scène, il discute avec ses danseurs dans les coulisses, et revient, et avec quelques autres qu'il connaît. La plupart des danseurs qui arrivent s'assied dans la salle. Quelques uns vont sur la scène mais ils discutent plus qu'ils ne font des étirements.

10h20. Dans la salle, à peu près vingt danseurs; sur scène, trois qui s'échauffent. D'autres danseurs arrivent.

10h25. Il y a quatre-cinq danseurs sur scène qui s'échauffent.

César quitte la salle (pour aller dire à l'administration de fermer la porte extérieure).

En quittant la salle, il fait le tour et serre la main aux danseurs.

À ce moment, les danseurs commencent (lentement) à descendre sur la scène (peut-être que César le leur a dit ?) et certains essaient des pas; d'autres se parlent.

10h30. Maintenant il y a cinq danseurs qui dansent sur scène. Un danseur devant moi quitte son siège, esquisse quelques pas de *popping* dans le bas-côté et descend vers la scène.

Il n'y a pas de femme sur scène.

10h32. Ceux qui sont sur scène regardent en haut dans la salle comme s'ils attendaient quelque chose (César ?).

César arrive sur scène, dit bonjour à tout le monde, et explique ce qui va se passer : Danse debout, au sol et un *freestyle*. Audition pour une reprise de rôles ; danseurs potentiels pour *L'Armure* À la fin, il remarquera qu'il lui faut des danseurs "complets".

L'audition se déroule sur scène. Aucun échauffement. Danse debout. (quinze minutes au total).

10h50. Danse au sol. (l'ensemble se divise en deux moitiés de dix ; cinq femmes au total ; neuf danseurs « noirs »).

Andréas enseigne la variation *break* au premier groupe, César lui demande de montrer la séquence et invite les danseurs de descendre dans la salle pour regarder. Andréas commence à montrer en comptant. César lui dit de le faire sans compter. Les danseurs regardent et applaudissent à la fin de la démonstration.

César parle souvent du passage de cette danse de la rue à la scène. Il exige pour cette audition de l'expérience de la scène. Mais les danseurs semblent peu

accoutumés a la scène. Ce moment où Andréas danse pour eux et ils deviennent spectateurs semble crucial. César les invite sur scène, les pousse, mais ils semblent hésiter.

Il y a une discussion, dans la variation *break*, sur le sens dans lequel on fait la coupole. “Ceux qui vont dans mon sens” dit Andréas… Et il montre les deux côtés.

Après César dit que pour les questions de gauche et droit dans la coupole, ce n’est pas important, il cherche des “danseurs complets.”

11h20. Musique funk ; *freestyle*, tout le monde (quelques uns, dont une femme, se désistent) sur scène, un cercle, certains tournent le dos à la salle.

Dans l’audition, César prend un peu “la place du roi.” Les danseurs espèrent qu’il regarde. Il se déplace assez fréquemment, et ne regarde pas tout le temps. Les danseurs s’arrêtent dans le *freestyle* quand la musique s’arrête. À New York, dans le *freestyle* au Manhattan Ballroom que j’ai vu à l’anniversaire du Rock Steady Crew, il ne s’arrêtaient pas…

César est debout dans le cercle la plupart du temps. Une demie-heure. Certains dansent plusieurs fois dans le cercle, d’autres jamais. On arrête la musique et on remercie les danseurs.

12h20. Presque tout le monde est parti. On remet de la musique et deux danseurs dansent sur scène (l’un de la compagnie, l’autre fait parti de l’audition, je pense).

12h45. Il y a trois danseurs sur scène, un seul d’entre eux danse ; trois autres danseurs sont dans la salle (dont une femme), il y a également quatre administrateurs/équipe technique, César, et moi.

Il est impossible d’imaginer une audition professionnelle, pour un spectacle de danse contemporaine ou jazz, se passant ainsi, par exemple à New York. (Dans d’autres cas, de spectacles non-professionnels, c’est plus possible). À New York, avec beaucoup plus de danseurs, et de concurrence, les danseurs arrivant en retard auraient été barrés de l’audition. Les danseurs arrivent tôt pour s’échauffer, ils auraient tout de suite pris la scène. Pendant le temps qu’un groupe apprend l’enchaînement, les autres auraient tout fait pour apprendre avec eux, et pour répéter entre temps, dans les coulisses, ou n’importe quel espace disponible. Ici les danseurs ont peu travaillé en comparaison, ils se sont assis dans la salle pour regarder ou discuter, ils ne se sont pas empressés comme les danseurs contemporains ou jazz dans le contexte new yorkais.

De l’entraînement à la scène : la douleur

Quand on se fait mal dans un cours de danse, il y a plusieurs façons de voir la chose. Tout entraînement provoque des peines et des courbatures. Le hip-hop semble en créer beaucoup même si ce n'est pas une compétition sportive.

La danse exige une discipline qui fait mal et dans laquelle on doit accepter la douleur. Évidemment, il y a la possibilité d’interpréter la danse à travers une formation masochiste ou liée a certaines pensées religieuses qui renient le corps. Le hip-hop aussi semble répondre à certains cadres bien établis dans la culture occidentale, où un art est plus apprécié pour sa discipline, et/ou les corps des danseurs représentent un « sacrifice » ou une « peine » quelconque. On a souvent remarqué cet aspect « chrétien » dans le ballet; récemment dans le film de Nils Tavernier, *Tout Près des Etoiles*. Il reste à se demander comment une telle structure répondrait à l’Islam ou a l’expérience des jeunes musulmans.

Je dirais que, dans mon expérience, le hip-hop fait moins mal que d'autres formes de danse. C'est-à-dire que le mal, les maux qu'on a, sont visibles, évidents : comme le bleu qui est "obligatoire" quand on fait la chute sur l'épaule pendant la "coupole." En fait, se promener avec un bleu visible est une façon de dire "j'ai mal." Les hip-hoppeurs sont apparemment fiers de leurs bleus, qu'ils portent comme des badges.

En comparaison, les douleurs créées par le ballet, par exemple, déforment le corps tout en créant les images de beauté. On ne voit pas les maux, les endommagements que plus tard, non sur scène.

On pourrait toujours imaginer les douleurs qu'on se donne comme un déplacement de quelque autre mal. On a mal à l'épaule, mais ce n'est rien en comparaison avec un mal de coeur ou une souffrance métaphysique. Dans ceci, les bleus visibles servent de métaphores pour les hip-hoppeurs.

Mais on pourrait aussi imaginer une fonction non pas métaphorique mais peut-être métynomique des bleus : "J'ai mal parce que j'ai fait la coupole" et non pas "j'ai mal parce que mon père m'a battu." C'est à dire que, se faire des bleus dans le service d'un art, d'un mode de vie, d'une communauté, dépasse ou remplace, rend moins important d'autres maux.

La rhétorique et la poétique du hip-hop

Comme toute danse, le hip-hop représente une autre langue, qui "parle" ; physiquement, mais aussi poétiquement, qui sert de code, de forme d'expression. Aux U.S. cette forme est dansée sur les paroles du rap, très chargée de signification. En France, la danse hip-hop est entourée de beaucoup de discours, non seulement du rap américain ou francophone dans les paroles des chansons dans les cours ou spectacles; mais aussi dans la rhétorique des débats qui accompagnent toute représentation, stage, etc. La traduction entre le "naturel" et l''art" dans la danse passe aussi par le langage de l'enseignement. En France, la danse hip-hop n'est pas une forme sans paroles; mais le « soundtrack » n'est définitivement pas américain. Il y a une autre langue qui se parle à travers le hip-hop français.

Prononcée par un intervenant dans la Grande Halle de la Villette lors d'une table ronde aux premières Rencontres en avril 1996, la question serait celle de la francophonie : "Le hip-hop, c'est comme la francophonie. Le français est assez riche pour qu'en le développant on n'ait pas besoin de le protéger. Le hip-hop, c'est pareil." (*Rencontres Nationales de Danses urbaines* du 23-28 avril 1996 ; Cité de la Musique, p.12.)

Le hip-hop français trouve une inspiration dans la musique et la culture noires américaines, mais dépend aussi d'une certaine ignorance.

Souvent en classe je suis la seule à comprendre le sens des paroles américaines, souvent très dures. Professeurs et élèves semblent ne rien comprendre, aiment la musique, le rythme, le style, et ne se font pas de souci pour le contenu social ou politique. Parfois je trouve difficile de danser là-dessus, ou de laisser passer en silence

> Dans un cours de Soul System, la musique de Wu Tan Clan parle des fusils et des morts ("Someone in the back went crack-crack" "Quelqu'un au fond a tiré…). Émilio et d'autres disent "non" ils ne comprennent pas les paroles mais comprennent que "c'est assez dur." Je répète pour eux le vers qui passe "give me your fucking money…" ("donnez-moi votre foutu argent") et je remarque qu'ils dansent dessus sans trop se soucier des paroles. Mickaëlla dit, "mais c'est dit avec un tel… " (élan, style? Elle ne

finit pas la phrase).”

Dans un autre cours Soul System, passe un rap macho sur les plaisirs de la fellation (“sucking dick”) et ensuite on dit que c’est dommage d’utiliser cette musique pour la *breakdance* ! Je remarque en passant que souvent des enfants sont présents dans des cours où on danse sur une musique avec des paroles “osées”; mais de toute façon, en France on passe Lou Reed (“Walk on the Wild Side”) et David Bowie (entre autres) dans le Monoprix, magasin familial.

L’enseignement dans la langue

Pourtant l’américain reste essentiel dans le code du hip-hop, une pierre de touche. Les noms des pas en anglais sont souvent utilisés, même si, mal prononcés, ils deviennent plus francisés. Certains éléments de cette danse passent par l’anglais, même si le danseur ou professeur ne parle pas anglais.

Gabriel utilise toujours les noms des pas; il explique souvent d’où vient le nom et il montre des variants. Dans un cours (durée une heure et demie plus ou moins) nous avons appris à faire :

le *pimp walk* , le *scoobeedoo*, le *chamadoo,*

le *pace*/*pays* (je n’ai pas compris le mot, mais je pense que c’est le *time-clock*, poignets lachés) [Note : plus tard j’ai compris le mot anglais *pace* en effet, le “rythme et le mouvement celui du percussioniste ».]

le *scoobot* (on fait le démarrage d’une main, stop avec l’autre; variante de l’américain *scooter* ?)

le *stop and go*…

Gabriel utilise parfois le vocabulaire de la danse moderne et classique, peut-être parfois par hasard. Il dit “chassé” pour un mouvement qui ressemble au pas classique mais ensuite dit “le pied chasse la jambe” donc il a peut-être dit “chassez” ou “chasser” utilisant le concept mais sans dire exactement le même mot utilisé pour le pas classique.

Il insiste sur le *up* dans un des pas : « *up*, c’est en haut, sautez haut, ne pas revenir.” Il insiste beaucoup sur la précision langagière dans la danse hip-hop (il faut connaître les noms des pas pour pouvoir les exécuter). Chez Soul System j’entends rarement le nom d’un pas.

J’entends parfois Mickaëlla utiliser un terme du danse classique pour une position (« première », elle corrige Émilio une fois).

Dans le cours Soul System, où j’ai été reconnue comme américaine, Émilio m’a dit : “cette danse vient de là”. Le soir où nous nous sommes mis à apprendre la coupole; nous sommes peu nombreux et avant l’arrivée de Aïcha, je suis la seule femme, avec Mickaëlla. Quand je ne réussis pas à faire le mouvement, tout d’un coup, Émilio et Mickaëlla me parlent en anglais. Comme si je ne comprenais pas, linguistiquement, leur explication. Comme si une explication en anglais (dans un anglais très pauvre, hors comparaison avec mon français) serait plus viscérale, plus au point. Comme si j’arrivais à comprendre dans ma langue maternelle, l’américain, ce pas américain.

Le hip-hop français a son propre code, ses mots de passe, souvent tirés du verlan.
Mais l’invention linguistique n’est pas toujours considérée comme poétique.

Un des danseurs de la compagnie de César, à la fin de sa partie de l’audition pour *Take it easy !* dit au groupe : « merci d’avoir venu… » ; faute peut-être parallèle à des ‘fautes’ de l’argot africain-américain aux USA; mais critiqué par la compagnie et le chorégraphe, César, qui qualifie ce danseur qui a été “avec moi dès le début”, comme très jeune.

Ces mêmes danseurs de *L'Armure* remarquaient la difficulté d'utiliser les vocabulaires institutionnels (pour la danse classique, contemporaine ou jazz) pour le hip-hop, ce que le diplôme nécessiterait.

En général, la présence d'une vraie discussion, d'une ambiance de débat, rend cette forme de danse très "française" ou européenne. Aux tables rondes et discussions auxquelles j'ai assisté, les discours que j'ai entendus ne ressemblaient pas au discours de marketing ou de stratégie financières ou « public-relations » si omniprésent aux U.S., même dans les milieux artistiques.

Felicia McCarren - janvier 2002

(pour les notes de l'annexe 1, voir ci-dessous page 194)

Annexe 2

Cours, entraînements, free styles, audition

Extraits des notes de terrain

LES COURS EN SALLE

1. Exemples de cours associatifs

* La compagnie FBI : dans la banlieue de Ville-d'Ouest, une métropole régionale de l'ouest de la France

Mardi 12 septembre 2000 - gymnase, cours enfants, 18h-20h (ik)

Je vois Bruno, un jeune métisse asiatique et une jeune fille. Bruno commence à me parler, c'est un enfant abandonné qui vient de Colombie, il a été adopté depuis six ans. Il vient des Hauts-Rohan, quartier « chaud », où, dans la maison des jeunes, il y a des cours de danse hip-hop dont les jeunes vivent. Il me dit qu'il porte des chaussures trop lourdes pour faire du break, car ce sont des chaussures de skater ; or il a un look de skater. Le jean est également trop lourd : « ça m'pèse ».

Population

Le cours est composé principalement de fillettes ou jeunes filles, la majorité semble française de souche, une d'ascendance arabe ; il y a deux jeunes garçons sur un total de onze élèves. On peut distinguer deux sous-groupes d'âge : les enfants d'un côté, les adolescentes de l'autre.

Hexis

Je ne remarque aucune hexis « de rue ». Tous semblent empotés. L'ensemble me fait penser à un cours de danse extrêmement simplifié. Comment a-t-il été construit, pensé ?

Les élèves n'ont aucune tenue de corps, si ce n'est une petite (environ huit ans) qui a visiblement fait de la gymnastique. Malik la félicite assez tôt dans le cours, lui dit, tu as dû faire de la danse classique ou moderne, la fillette fait non de la tête, Malik essaie avec la gym : gagné.

Seule une JF a du « style » ; elle danse, rebondit, met du swing dans ses mouvements, c'est l'unique métisse (elle semble d'origine antillaise, teint légèrement mat, cheveux crépus).

Déroulement

Tous les petits sont habillés en jogging, par contre une seule grande en porte un.

Comparé à l'entraînement d'hier soir, cela ressemble beaucoup plus à un cours, qui suit un schéma très traditionnel de cours de danse-loisir pour JF et fillettes. Le cours commence à 18h, il y a 11 élèves, 4 parents regardent (trois mères et un père). A 18h13, trois JF arrivent et vont s'inscrire. Deux minutes plus tard l'échauffement est terminé. Quelques pas de break et du *locking* pour commencer. Les mouvements sont très décomposés, il n'y a aucun compte. Une jeune fille s'étire les jambes au fond (l'unique ?) le JH l'imite.

La musique ne joue qu'un rôle secondaire, celui de fond sonore, comme hier soir.

18h20, nouvel échauffement : poignets (1min.), puis enchaînement de pas immédiat.

A 18h25, Driss prend le relais, décompose le locking. Il compte et justifie la décomposition qui peut paraître laborieuse. Les deux jeunes filles arrivées en retard étaient restées assises à regarder. Driss les voit et leur dit d'y aller.

18h35, chacun révise individuellement. Puis Driss arrête la musique et reprend l'enchaînement avec les élèves. Puis nouvel entraînement individuel et par deux. Driss reprend et félicite individuellement.

Puis nouvelle variation en commençant par un *pas de break* ultra décomposé, Driss décrit chaque partie du corps importante. Exemple, « je veux voir le bassin [tourner] mais les épaules restent en face ». Ce n'est pas immédiatement efficace pour autant. Autre exercice de rotation des jambes sur les talons ou la demi-pointe avec le bassin fixe.

Passage au *pointing*, puis on reprend depuis le début.

L'ensemble ressemble a un cours de danse modern-jazz sans échauffement. La musique contribue à tirer le hip-hop vers un autre style, ce soir le tube du groupe En Vogue évoque indéniablement un cours de danse-loisir pour JF style modern-jazz. La composition du groupe d'élèves n'est sans doute pas étrGabrielr au choix des musiques et des exercices et des enchaînements. S'il y avait eu une majorité de garçons est-ce que le professeur aurait orienté son cours différemment, par exemple vers le *break* ? sur une musique moins « à l'eau de rose » ? Quelle légitimité hip-hop pour un tel cours ? La parenté affirmée avec le modern-jazz notamment de la *street dance* ?

Interactions professeur – élèves

Driss adopte un ton beaucoup plus « pédagogique » que Malik. Driss explique ce qu'il fait, montre la décomposition du *locking* ; il faut du travail individuel, car « le hip-hop a commencé individuellement ». Demande à ce que ce soit « plus dansé ». Tous les deux félicitent les élèves de temps à autre.

« Tout le monde y va, vous avez vu, c'est comme ça que je veux le voir » : imitation.

Driss décrit chaque partie importante du corps. Exemple, « je veux voir le bassin [tourner] mais les épaules restent en face ».

« Je regarde chaque personne hein ! »

Driss dit « pas de break » comme « pas de bourrée », en rythme. Spontané, imité ?

Jeudi 22 février, 2001 – Cours d'adultes, gymnase, 18-20h (rs)

Il faut compter une petite demie-heure depuis la place du Centre ; Isabelle et moi prenons le tram puis marchons 800 mètres, jusqu'au gymnase, situé sur la route de Sainte-Croix, dans une zone pavillonnaire modeste.

Nous arrivons peu avant 18 h. Il y a des jeunes à l'entrée, mais personne à l'étage. là où se trouve la salle de cours (il y a une salle de gym en bas). Nous sommes les premières. La salle est à peu près carrée, sur $60m^2$ ($80m^2$?), en angle, avec des fenêtres sur deux côtés, des barres et des bancs sur deux murs, un parquet pas ciré. Un miroir couvre l'intégralité d'un des murs, du côté de la porte d'entrée. La peinture est écaillée. Il y a quelques chaises, des toilettes au fond.

Il s'agit du cours de hip-hop qu'Isabelle suit régulièrement depuis octobre. J'observe pendant qu'elle prend part au cours en tant qu'élève. Elle me présente l'enseignant,

Malik, et je demande si je peux rester à regarder. « Oui bien sûr ». Je m'installe près de l'entrée, le long d'un mur perpendiculaire à la glace et parallèle à l'une des séries de fenêtres. Vers la fin du cours je me mettrai au fond, le long du mur qui est parallèle à la glace.

Les élèves arrivent, le cours commence avec un quart d'heure de retard. Il y a 24 personnes, toutes des filles, de 18 à 25 ans environ. Il y a deux Blacks, et semble y avoir une ou deux beurettes ; mais peut-être plus, difficile à dire. Un unique garçon arrivera beaucoup plus tard ; il y aura donc 25 élèves au total. En plus de moi, il y a deux filles qui regardent, assises sur des chaises.

À 18h15 Malik s'exclame “ On y va ! ” et le cours commence par un échauffement en musique : étirements du cou, ondulations, pop, un ensemble de mouvements du haut du corps, sans déplacement. Malik compte en même temps, assez lentement. On passe ensuite doucement à l'étirement des jambes. Malik est face à la glace, dos aux élèves ; ceux-ci se sont distribués dans toute la salle, face à la glace, sans que quiconque leur indique une place. C'est un petit peu serré. Presque tout le cours se passe dans cette disposition. La majeure partie du cours se déroule selon le modèle de l'imitation : le prof montre un mouvement ou une séquence, puis les élèves le (la) reproduisent.

Après l'échauffement, qui n'a duré que quelques minutes, Malik montre un exercice debout en huit temps, d'abord décomposé, puis lentement, puis rapidement. Ensuite il recommence. Les élèves l'imitent. Il montre ensuite une deuxième séquence : “ maintenant on fait des exercices de contraction ” : 4 temps d'action, 4 temps d'inaction. Les élèves reprennent. Il combine la séquence 1 et la séquence 2. “ Doucement, doucement ”, il enjoint aux élèves qui l'imitent. Il ajoute ensuite une troisième composante en huit temps, puis une quatrième, puis une cinquième ; on a maintenant une séquence de 40 temps au total.

Avant chaque reprise il énonce l'équivalent d'une mesure à quatre temps “ pour rien ” (comme lorsqu'un chef d'orchestre bat une mesure “ pour rien ”, en silence, pour communiquer aux musiciens le tempo qu'il veut adopter), puis enchaîne sur la séquence en continuant à compter les temps, tout en dansant. Cela donne “ 5, 6, 7, 8 et 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ”, etc. En disant “ 5, 6, 7, 8 et ” il est debout, suspendu, immobile, mais tendu vers le premier temps; il débute la séquence à “ 1 ” et poursuit sa danse sur “ 2, 3, 4 ”, etc. Ainsi, chaque début se compose de trois mini-phases : le compte, le départ, le premier geste. Le premier temps est toujours accentué. Pour continuer l'analogie avec la musique ou le chant, c'est comme si les comptes figuraient la notation, le geste l'émission vocale, et la danse le legato.

Après 15 minutes de ce régime, quelques élèves posent des questions, demandent des précisions sur le mouvement. Jusque là, le cours s'était déroulé dans le silence le plus complet. Les élèves imitent sans que l'on ait besoin de le leur dire.

Malik reprend et fait reprendre la séquence, abandonnant les chiffres pour des onomatopées, mais en respectant toujours le compte : “ ssh, ssh, tchak, paf, boum, boum, ouvre et ferme ”, soit huit temps. Grâce au miroir, il peut surveiller la salle tout en dansant : “ Derrière il faut s'accrocher ! Elles sont perdues derrière. ”

À 18h35 un type arrive, et semble donner des indications à Malik sur le fonctionnement de l'équipement sono. J'ai cru voir en lui un jeune Black employé du gymnase ; en fait, IK me le dira plus tard, c'était Driss, le fondateur de la compagnie de danse !

18h40, Malik retourne vers ses élèves : “ On va le faire en musique là ! ”. Il remonte le son, puis change de disque. Les élèves commencent à papoter entre elles, Malik réagit par un “ ça va ? ” sonore, expression d’autorité mesurée somme toute. Puis il laisse les élèves s’exercer seuls pendant cinq minutes ; beaucoup se regroupent spontanément deux par deux et se donnent des tuyaux. Puis Malik reprend sa place devant la glace ; tout le monde fait avec lui l’intégralité de la séquence, à l’unisson. En fait, la moitié de la salle, au plus, est capable d’exécuter toute la séquence, sans accrocs. De nouveau, Malik les laisse travailler seuls et passe dans les rangs pour contrôler et conseiller. “ Continuez à travailler seuls. Après on va mélanger avec du break et du lock ”.

18h45. Il éteint la musique et fait réviser la séquence. “ Surveillez vos bras. Il faut que ce soit joli à regarder ”. “ Allez, je vous regarde ! Il faut se défoncer là. On arrive au deuxième trimestre, il faut progresser là, les premières années ”. (Je suis frappée par cette exhortation tout droit sortie de l’institution scolaire.) “ Vous vous embrouillez avec les mains ”. (…)

*** Les cours de la compagnie Soul System, à Aubertin, une banlieue ouvrière à l’est de Paris**

<u>Lundi 22 octobre 2001 (rs)</u>

(...) Vers 19h20, nous arrivons sur le lieu du cours, une salle de centre social, équipement municipal je suppose, au sein d’une cité HLM non loin de la Mairie d’Aubertin, juste à droite du centre commercial qui lui fait face, lorsqu’on est dos à la mairie. Pour entrer dans la cité, bâtie autour d’un vaste cœur d’îlot, on passe entre des rangs de jeunes gens qui traînent à l’entrée.

On voit, grâce aux affichettes et à la variété des types de salles, que diverses activités se déroulent dans le centre. Nous descendons au sous-sol. Je reconnais Mikaëla attablée à l’entrée de la salle, au bout d’un couloir court. Très souriante, elle est entourée de jeunes femmes et tient un grand cahier. Peut-être qu’elle encaisse les cotisations de l’association ou le prix des cours. Le cahier semble bien tenu. (Isabelle me dira plus tard qu’elle a oublié de payer. C’est peut-être bien tenu, mais pas très strict !) Isabelle lui fait la bise et me présente, et demande si je peux assister au cours. « Pas de problème ! ». Je lui serre la main et la remercie. Il y a des petites publicités pour le cours disposées sur la table, très laconiques ; on en prend deux. Elles utilisent l’esthétique du graf ; décidément je trouve cela toujours aussi disgracieux. Mikaëla s’est faite mal à l’épaule ; c’est donc Émilio qui fera tout le cours. Isabelle me dira que d’habitude ils le font à deux.

La salle est presque carrée, elle fait 60 m^2, peut-être plus, avec un parquet à petits carreaux, pas verni, et une glace sur la plus grande partie du mur perpendiculaire à la porte d’entrée. Il n’y a pas de barre, ce n’est donc pas une salle de danse à proprement parler. La paroi qui fait face à l’entrée est cachée par des rideaux rouges. On entend du bruit provenant de ce côté-là : est-ce une autre salle ou l’extérieur ? Quelques jeunes attendent, debout, ou assis par terre. Personne ne fait d’échauffement. Isabelle s’assied par terre avec les autres et papote. Je devine que le grand basané avec un bonnet de laine, bel homme, plus âgé que les autres, est le prof ; je le salue, lui dis qui je suis et demande si je peux assister au cours, et où il faudrait que je m’installe pour ne pas déranger. Prévenu par Isabelle, il est au courant. Je me mets où je veux, ou plutôt sur une des deux ou trois chaises près de la sono, du côté de la porte d’entrée.

L’endroit est austère, mais propre, bien rangé. Pas une décoration ; rien ne traîne. Peut-être que les élèves déposent leur sac dans la salle en face, où l’on range des chaises. (C’est très *clean* en comparaison de la salle de FBI à Ville-d’Ouest, beaucoup plus habitée, et qui était encombrée de meubles et de sacs, tapissée d’affiches un peu déchirées, surpeuplée.)

Le cours commence officiellement à 19h30. À 19h50 Émilio met une musique de rap, très forte, et dit : « Si vous voulez on commence ». Les élèves se mettent spontanément en place : debout, en quinconce, face à la glace, sur une moitié de la salle, laissant au professeur toute la partie la plus près du miroir. Ils sont treize, puis, avec l’arrivée d’un garçon retardataire, quatorze : dix jeunes femmes, majoritaires, et quatre jeunes hommes. Les participants me semblent âgés de 18 à 25 ans environ. Il y a deux grandes filles Black, un garçon Black, et un garçon qui semble beur. Le prof est le seul à porter un couvre-chef ; il a aussi un collier de pierres sur son sweat blanc cassé, un pantalon noir de charpentier qui lui retombe sur les chevilles, des baskets blancs. Tous portent des baskets, sauf le Beur et le retardataire, qui sont pieds nus. T-shirt à manches courtes pour la plupart des filles, sweatshirt à manches longues pour la plupart des garçons. Pantalon de survêt ou caleçon pas trop serré pour les filles. Les tenues sont discrètes.

Je ne suis pas seule ; il y a deux autres observateurs, des habitués apparemment : des danseurs, des élèves qui aujourd’hui ont décidé de chômer ? L’un, grand jeune homme noir à lunettes, a l’allure d’un étudiant. Il est habillé en gris anthracite et noir, style décontracté mais élégant : c’est Jules. Il sera assis à côté de moi pendant presque toute la durée du cours ; tantôt il observe, tantôt il lit une sorte de polycopié, le crayon à la main. De temps en temps il délaisse sa lecture pour esquisser quelques pops, en rythme, tout en restant assis. Il y a aussi une jeune femme black, qui reste adossée à la porte pendant presque toute la durée du cours. Lorsque la fin du cours approche, Jules la rejoindra pour papoter, debout avec elle contre la porte.

En relisant mes notes manuscrites prises pendant le cours, j’en viens à distinguer plusieurs séquences. Leur nombre varie selon le critère que l’on veut retenir. J’en avais noté sept ou huit spontanément, mais à l’analyse cela pourrait varier. Il y aurait quatre séquences selon le type de danse : l’assouplissement, la danse debout, la danse au sol, puis retour à la danse debout. Ou bien cinq séquences selon le type d’organisation : l’assouplissement collectif, le travail par deux, le travail en groupe (d’abord serré, puis en ligne), le travail d’ensemble, enfin le travail individuel. Les sept séquences que j’avais notées à l’origine sont un mélange de cela : assouplissement, travail par deux en danse debout, travail par groupes (debout, puis au sol), travail d’ensemble (debout et au sol), mélange de travail individuel et collectif. Je reprends mes notes sur la base des sept séquences définies initialement.

1. L’assouplissement. Il dure à peine dix minutes. Sauts sur place. Assouplissement des épaules en rythme, avec la musique ; en avant, en arrière, d’abord chaque épaule, puis les deux. Puis assouplissement du torse, puis avec les bras : c’est déjà une figure de hip-hop. On passe aux pieds, aux orteils, aux jambes, aux mains, aux bras. Le tout se passe par imitation : le prof est face aux élèves et ne parle pas. Puis il baisse la musique et passe dans les rangs, fait des remarques, manipule les corps.

2. « On va travailler par deux, le plus petit se met devant ». La musique est arrêtée, les élèves se disposent en sept couples. Indications du prof : « La tête est dans le prolongement du dos. » En disant cela, il veille au maintien, l’un des éléments de base de la compétence du danseur. « Celui qui est devant se baisse, le dos parallèle

au sol. » (Il demande la précision du mouvement, par le biais de repères corporels, spatiaux et directionnels) Pendant que le plus petit « tourne sur la demie-pointe » (il utilise ici le vocabulaire spécialisé de la danse), son partenaire, debout derrière lui, l'encastre de ses bras tendus, d'un geste sec.

C'est à ce moment que le prof interpelle les deux observateurs, en leur proposant de participer ; l'homme ne veut pas, la femme dit qu'elle n'a pas de vêtements de rechange (importance de la coupure avec l'extérieur). Cela arrangerait sans doute Émilio que l'un d'eux participe, car avec treize élèves il y a un problème d'appariement. Mais le retardataire arrive au bout d'une minute, et la difficulté est résolue.

Émilio ajoute deux temps (5 et 6) : celui qui est devant dispose ses bras perpendiculairement, puis parallèlement à ceux du partenaire qui se tient derrière lui.

La figure est d'abord développée sur quatre temps, puis six, puis huit temps. Émilio ajoute à chaque fois un mouvement. Lorsqu'il veut faire démarrer, le prof annonce « 5, 6, 7, 8 » puis enchaîne « 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ». Les élèves savent sans que l'on ait besoin de le leur dire qu'il faut démarrer à 1. « Il faut faire disparaître le trajet, et faire des gestes aussi secs que possibles » : ce sont des indications à la fois techniques et esthétiques. La demande de « faire disparaître le trajet » fait penser à ce que pourrait dire un professeur de musique ou de chant, c'est analogue à une remarque comme : « il faut penser à la mélodie et ne pas chanter en faisant du note à note » ou bien : « il faut chanter legato ».

Tout cela se passe sans musique. Le prof passe de temps en temps dans les rangs et corrige les positions. J'entends peu de choses, mais tous se tutoient.

3. Maintenant le prof fait des groupes. Les danseurs sont serrés les uns contre les autres, en deux groupes, chacun composé de deux rangs (les petits devant, les grands derrière), parallèles à la glace. Il leur fait faire l'enchaînement dans cette position. Il contrôle les membres de chaque groupe, par des manipulations, et mouvement par mouvement ; ils y arrivent difficilement, car serrés les uns contre les autres, ils doivent contrôler non seulement le rapport à l'autre membre du couple, mais également le rapport aux danseurs qui les entourent : alignement, distance, tempo. Les rires fusent. « Comme ça vous apprenez à travailler ensemble ! »

« Vous avez des tailles tellement différentes. » Il décide de réarrange les groupes par taille afin que la coordination soit plus simple. Les couples de « grands » d'un côté, les couples de « petits » de l'autre. Du coup le contraste est frappant. On a un groupe féminin et Blanc (les petits) d'une part, et un groupe mixte et presqu'entièrement Black (les grands) d'autre part. Il fait répéter l'enchaînement trois fois en disant les comptes (de 1 à 8). Puis : « en musique ». « Là c'est un travail de groupe, il faut penser non seulement à soi, il faut penser aux autres. »

4. Les groupes sont dans la même disposition, en deux groupes et en ligne. Il leur apprend un nouvel enchaînement. « Un, le dos plat, deux tu descends à genoux, trois tu soulèves la jambe droite, quatre assis, cinq assis, six pivoter, sept tu avances, huit genou à terre. » Pendant qu'il montre les élèves vérifient la position de leurs genouillères (sous le pantalon) ou s'ils n'en portent pas, les mettent. « Pensez aux genouillères, c'est indispensable ». « Tu remontes, tu avances ». Pendant tout le cours Émilio s'adresse au groupe ainsi, en utilisant la deuxième personne du singulier. Il ajoute encore quatre temps à l'enchaînement pour que le danseur se retrouve debout, et fait répéter ce nouvel enchaînement plusieurs fois. « Remettez-

vous ensemble », soit en deux groupes distincts (car ça a été un peu la débandade durant la répétition du nouvel enchaînement.) « On repart. Ca va coincer un peu, le temps que vous trouviez la distance entre vous ». (capacité de prévision du prof). Il refait faire tout l'enchaînement à partir des toutes premières figures. Cela fait 8 + 8 + 4 = 20 temps au total. Il corrige les distances entre les personnes, en interrompant l'enchaînement à plusieurs reprises.

On note une interjection fréquente du prof : « Yes ! » quand ça marche. Il intervient beaucoup dans cet exercice. « Il faut que ça soit des lignes. C'est vraiment un travail de groupe. Il faut sentir les personnes. » « Ca, je vais le garder pour le mettre dans une chorégraphie. » « One more time, encore une fois. »

5. Désormais on a la figure entière : 8 + 8 + 8, soit vingt-quatre temps, exécutée par les danseurs disposées sur deux lignes parallèles, en deux groupes. « Essayez de comprendre vous-même où ça va, où ça va pas. » Il remet la musique. Les élèves font l'enchaînement seuls, en discutant pour se corriger mutuellement, pendant que le prof les délaisse un instant pour échanger quelques mots avec l'observatrice, toujours adossée à la porte. Il revient vers eux en donnant les comptes : « un, deux, ….., huit ». C'est rapide, les élèves ont du mal, ils rigolent. Le prof met une musique au tempo plus lent, une sorte de rap féminin. Il laisse les élèves travailler seuls un moment. Il s'occupe d'un groupe pendant que l'autre se débrouille. Pendant ce temps, Jules fait quelques gestes de pop et de lock, en rythme, tout en continuant à lire, assis sur sa chaise.

Le prof cherche des solutions aux décalages des distance entre les danseurs. Après discussion avec eux, il modifie un mouvement : « on va voir ce que ça donne ». « On le fait encore un petit peu et puis on le laisse de côté car là ça commence à …. ». Ils travaillent en silence, avec les comptes, puis : « on essaie de le faire en musique ? » Il met encore une autre musique. C'est moyennement réussi. « On va arrêter là-dessus, car je sens que certains genoux commencent à brûler ! ». Il ne cherche pas tout de suite la perfection, ne pousse pas à bout.

6. Les élèves se remettent en quinconce, se dispersant sur toute une partie de la salle, face à la glace. Le prof montre « des jeux de mains, des jeux de pieds ». La musique est très forte. On fait des ondulations des jambes, du torse, des épaules, des bras. (Cela fait travailler d'autres muscles que dans l'exercice précédent.) « Demie-pointe, demie-pointe, yes ? » Il ajoute un grand pas de côté ; on a encore un enchaînement à huit temps. Tout en le faisant il explique : « rotation du genou, tu pars avec le buste, là, le poids du corps sur la jambe droite, en même temps du déplaces le poids et tu viens là, les mains, ça fait ça. » « Il y a ce mouvement qu'on trouve à l'échauffement, c'est très important, tout est mobile. » (mouvements du haut du corps et des épaules). « C'est compliqué au début de coordonner les jambes, le buste, les bras, puis après la tête. Au début faites d'abord les jambes, puis vous rajoutez. »

« Buste, bassin, genoux, tu remontes » : il décompose et montre le mouvement un grand nombre de fois. « Là tu as le chemin. Tu le fais sans à-coups, et là tu as une ondulation. » Toute la figure fait 8 + 8 temps, composée d'ondulations et de pas en ligne. Il la fait faire plusieurs fois, tantôt en comptant, tantôt en se taisant.

7. L'attention se relâche, on commence à fatiguer. Il me demande l'heure, il est 21 heures. Il sort de la salle après avoir dit aux élèves « vous pouvez travailler ». Deux filles mettent leurs anoraks et s'en vont. Émilio revient au bout d'une minute. Il rajoute des mouvements à la séquence : un travail sur les genoux et un tour sur soi.

Cela fait quatre temps. « C'est fluide, il y a pas d'arrêt ». Un jeune mec venu d'on ne sait où vient dire deux mots au prof pendant le cours.

Émilio se remet devant les élèves, dos à la glace. « Voici un exercice pour travailler les ouvertures ». Il est à genoux, et pose alternativement un pied à terre, puis l'autre en alignement avec la hanche. « Qui n'a pas de genouillère ? » Il sort et rapporte des tapis de gym pour ceux qui en ont besoin. Nouvelle démonstration. Fait en continu, avec un basculement des hanches, l'exercice donne une impression de souplesse et de sensualité. « C'est agréable » dit-il. Il vient s'assoeir sur la chaise à côté de moi pendant une minute. Deux des filles viennent aussi de mon côté, et assises par terre, se partagent leur paire de grenouillères. (Sont-ce des sœurs ? Elles se ressemblent beaucoup.) Entretemps, Jules, « l'étudiant », s'était levé de sa chaise pour se mettre au fond de la salle et faire quelques mouvements. Puis il met son anorak, prêt à partir.

Retour à des figures debout. Le prof propose des exercices de souplesse sur les pointes, puis une sorte de *moonwalk* (il n'utilise pas le terme) toute en ondulations. Les élèves travaillent seuls et rajoutent des petits trucs à eux. Le prof sort puis revient. Le tout est un peu déstructuré maintenant. Puis il reprend les choses en main : « Bon on fait un peu la choré là » (encore un mot de spécialiste). Il reprend la figure 8 + 8 + 4, en disant les comptes. Les premières fois il ajoute 4 temps de vide, puis il les élimine. Parfois il ne compte pas, parfois il compte seulement le démarrage : « 5, 6, 7, 8 ». « Prenez cinq minutes pour respirer ». Il est 21h20. Je suis surprise qu'il fasse une pause si tard ; cela va durer encore longtemps ? Je commence moi-même à saturer. La musique est trop fort. Le prof s'assied cinq minutes, alors que la plupart des élèves continuent de travailler seuls, debout, en se regardant dans la glace. Les uns boivent de l'eau, d'autres font des étirements au sol. Les deux observateurs partent à 21h28. Puis Émilio dit : « Désolés, il faut y aller ». Il arrête le cours et la musique. C'est fini. Je trouve que cette fin de cours partait un peu en quenouille.

Isabelle a l'air de vouloir partir vite ; elle chope Farida, une de ses copines, on va partir. Je serre la main de Émilio et le remercie ; pas de trace de Mikaëla. On s'en va. On traverse le cœur d'îlot en parlant de la cité et des jeunes, on rejoint la rue par une autre sortie, on longe les arrêts de bus et on s'engouffre dans le métro. Farida est chaleureuse et bavarde. Elle fera des petites tresses à l'africaine à Isabelle. Elle habite à Nanterre et traverse tout Paris pour suivre ce cours, lundi et mercredi. Dans la rame on retrouve une des filles du cours, une belle Black, grande et longiligne. Farida lui demande « c'est quoi ton origine ? ». En apprenant qu'elle vient du Mali, comme elle, elle lui tape dans la main avec un grand sourire « ouais ma sœur ! ». La jeune fille a la langue piercée. Farida se moque d'elle gentiment. La jeune femme nous dit que sa mère est scandalisée, que son père n'est pas au courant. (Cela veut dire qu'elle n'ouvre jamais la bouche devant son père !) Elles descendent avant nous.

2. Un cours en école de danse privée : Institut Koundé. Cours de danse debout

Mardi 19 décembre 2000 – Paris 20ème ; 19h15 – 20h50 (ik)

J'arrive à l'heure à l'école (danses africaines), installée dans une espèce d'entrepôt. Le cours coûte 90 francs. Je demande un reçu. Une jeune femme m'explique où se trouvent les vestiaires, le studio. Je demande s'il s'agit bien d'un cours débutant. Elle

me dit que les élèves viennent régulièrement, mais que certains ont commencé il y a trois semaines. Je me sens un peu plus en confiance. Je me change et vais rapidement dans le studio.

Finalement un peu en retard, le cours a déjà commencé quand j'entre dans la salle ; il est 19h20. Gabriel est un jeune homme d'à peine trente ans, d'ascendance africaine, apparemment. J'enchaîne le mouvement : pas en avant en tournant, pivot (*twist*) et retour. Pied droit pied gauche. Gabriel nous demande d'insister sur le *twist*. Puis de plier sur les jambes. « Mortel », dit-il doucement, plusieurs fois. Exercice un peu plus compliqué, enchaînement de tours toujours en sautillant : la difficulté réside pour moi dans le fait qu'il faut enchaîner un *kick* droit avec un *kick* gauche, seul le sautillement le permet.

Il nous explique alors que la *hype* date du début des années 90, cela vient du *double dutch*, où les gens sont tout le temps en train de sautiller. Il imite alors penché en avant, les *dutchers* sautillants. Puis, moment d'étirement du haut du corps, des jambes et du dos. Apprentissage du *lock*. Gabriel nous explique que c'est Don Campbell qui a inventé ce geste. Il date de 1972 ; époque où tout le monde dansait disco, il se met à danser en tendant ses bras à gauche à droite, le doigt pointé. Don Campbell a simplement ajouté un geste de blocage, de fermeture (*lock*) à la fin du mouvement. « *lock* ».

Il nous explique alors comment on place ses bras à l'horizontale, les avant-bras à la verticale, afin de tracer un carré. On descend ensuite les bras serrés contre le corps et on ouvre brusquement les coudes. Ce sont les coudes qui marquent le mouvement. Nous passons au *wrist roll*, mouvement du poignet qui vient tourner à la hauteur de l'oreille, se détourne et redescend, main contre la jambe. Le poing est serré d'une manière très particulière, le pouce recouvre les ongles, les phalanges sont serrées, mais un doigt peut passer à l'intérieur du poing. Cette même posture du poing est utilisée lorsqu'on jette le poing, bras relâché sur le côté pour battre la mesure. Gabriel compare ce geste à celui du batteur qui va taper, rebondir sur le charley, pendant ce temps, le pied bat le *time clock*, ce qui permet de garder le rythme, et de marquer des contretemps avec les bras, les poignets. « Tu dois avoir l'air très décontracté, l'autre doit se dire, ah la la la , il est trop fort, il *kiffe* trop la musique, tu dois avoir l'air d'être sûr de toi » (côté king of the night très disco, je trouve…). Le *lock* s'enchaîne avec le *pointing*, qui doit arrêter le mouvement, comme une photo. « Tu remontes ton bras le long de ton corps et tu pointes, tu montre quelqu'un énergiquement, comme si tu étais en colère. Pour l'instant, il faut être rigide et marquer les arrêts nettement, ensuite, une fois qu'on maîtrise on peut devenir plus fluide, plus souple. » Il enchaîne alors une dizaine de temps. Nous exécutons un petit enchaînement de *locking*, ou plutôt une succession d'exercices de *locking*. *Time clock*, *wrist roll*, sur place, en marchant, *pointing*.

Passage à l'étirement des jambes, fente avant, grand écart. Petite chorégraphie pendant le dernier quart d'heure. Mais juste avant, Gabriel nous fait danser comme en soirée, nous enchaînons mouvements qui nous font danser, judicieux avant la chorégraphie. La chorégraphie commence par six temps de *up-rock*. Suit une glissade au sol terminée par un mouvement où l'on se relève en cambrant, puis petit blocage en isolant les pieds le buste et les bras, puis la tête en tournant. D'abord Gabriel compte, puis pour nous faire sentir la différence entre le *up-rock* et le passage glissé il marque les temps avec des onomatopées. « Poum poum pa, poum poum pa. Shhh, shhh. Han han han.” Il a déjà utilisé ce procédé pour la *hype*, en

nous disant qu'il ne fallait pas se reposer sur lui pour les comptes, qu'il fallait s'adapter à la musique, qu'elle ne nous attendait pas. Nous débordons de 5 minutes car Gabriel veut visiblement avancer dans la chorégraphie. Mais le cours de capoeira attend.

Il y a huit personnes dans ce cours. Les élèves ont déjà fait de la danse vu leur souplesse. Ce sont de jeunes adultes, il y a deux hommes, dont un qui bouge assez bien. Le studio fait environ 10 mètres sur 25. Un miroir recouvre entièrement un des murs. Le sol est en parquet. Celui qui semble être le directeur vient regarder le cours au bout d'un moment. En voyant les élèves il s'écrit : « oh jésus », puis nous salue en disant « je vous salue Marie ». 100 % de Blancs, notre allure raide, nos vêtements en rien hip-hop, etc. ?

Les entrainements

1. Dans l'espace publique : Les Halles

Paris, Place de la Rotonde, Centre commercial des Halles

Vendredi 13 septembre 2000 (rs)

J'arrive à la piscine des Halles à 19h. Je remarque des jeunes hommes assis sur les marches, qui semblent attendre, un ou deux autres qui arrivent et saluent les premiers ; des sacs de sport sont entassés dans un coin, le long du mur près de l'entrée de la piscine, sous l'escalier qui monte au cinéma. On est dans le coin connu des entraînements de danse hip hop (on le voit dans le film de J.-P. Thorn, *Faire kifer les Anges*, par exemple), mais personne ne bouge. Va-t-il se passer quelque chose ? Je vais faire un tour.

Je suis de retour à 19h30, après avoir fait un peu de lèche-vitrine. Oui. Maintenant on voit deux jeunes qui dansent un peu, le plus jeune surtout (c'est en tout cas le plus petit). Il est concentré, l'écouteur vissé sur l'oreille, et fait des pas de danse debout en souplesse. Un troisième, puis un quatrième font quelques pas, s'arrêtent pour discuter avec d'autres jeunes assis à la base de la colonne qui est face à l'entrée de la piscine. Ils ont des écouteurs; les passants n'entendent donc pas de musique. Il n'y a pas une grande intensité de travail ; tous semblent avoir entre 17 et 20 ans. Il n'y a que des garçons, et ils font seulement de la danse debout. Ils sont une petite dizaine au total, danseurs ou non, qui semblent se connaître. Vêtements de sport très lâches, sac à dos, casquette de rigueur. Encore deux sont assis derrière la colonne, un petit groupe de trois bavarde avec des jeunes filles à l'entrée du Lina's Café. Un jeune Black arrive, salue les uns et les autres (poignées de main), s'assied seul sur les marches de l'autre côté de la colonne et se met à lire *Le Monde*.. Une jeune femme d'une trentaine d'années s'assied à côté de lui après quelques secondes d'hésitation. Il ne lui prête pas attention. (Elle est étrangère au groupe, elle mange de la glace d'un air bizarre ; semble planer ; est-elle défoncée ?). À part les trois garçons assis à la base de la colonne, tous les autres semblent d'origine arabe et portent la main au coeur lors des salutations.

Comme quelques autres badauds, je m'accoude à la rembarde qui longe les quelques marches qui mènent à la piscine, qui est plus ou moins parallèle à l'escalier qui monte vers l'entrée des cinémas. J'observe et griffonne quelques notes. Parmi ceux qui, comme moi, s'attardent pour regarder, certains ont rendez-vous et repartent rapidement.

J’entre dans la piscine à 19h50. Lorsque j’en sors à 21h, quel changement ! En passant la porte, on tombe maintenant sur une vraie scène. Au moins 50 personnes, voire 60 ou 70, de tous âges, regardent le spectacle, accoudées à la rembarde ou assises sur les marches tout autour. Une petite dizaine de jeunes hommes dansent en alternance, trois ou quatre à la fois. Il y a de l’excitation dans l’air. Tout à l’heure c’était silencieux, maintenant on entend les décibels des cassettes de mauvaise qualité (ce n’est pas de la musique hip-hop, mais du vieux disco ou du R&B) Le tas des sacs de sport est devenu énorme. Au fond, à côté des sacs, deux ou trois jeunes s’échauffent par terre avec application, lentement, en faisant surtout des étirements des jambes et du torse. La plupart dansent du smurf, deux seulement font du break. Pendant tout le temps où je suis là, sans se laisser perturber par les discussions, les allées-venues, les salutations des uns et des autres, il y en a un qui danse debout sans discontinuer, un electric boogie saccadé et étrange. Je l’appelle Monsieur 81, car il porte un énorme tee-shirt jaune avec le chiffre 81. Très maigre, il semble plus âgé que les autres, il fait un peu rasta, un peu arabe et porte un couvre-chef bizarre. Un virtuose du break entre sur scène deux ou trois fois ; c’est le seul à provoquer les applaudissements de l’assistance. Plus âgé (30 ans ?), habillé tout en bleu clair, il porte une chemise à manches courtes, genre Lacoste, et non un sweat ; il a l’air antillais, il tourne sur la tête puis saute sur ses pieds, fait des pas acrobatiques et gracieux. Un autre plus jeune, plus baraqué, s’entraîne au break, a quelques problèmes (il se retient de tomber, et fait une quasi-chute). Plusieurs font des petites erreurs, tombent, manquent leur mouvement ; tous en rient, se moquent d’eux-mêmes et des autres gentiment.

Il n’y a pas vraiment de “cercle”, mais un demi-cercle dont la constitution est facilitée par la configuration même de l’espace. Ce demi-cercle est laissé ouvert pour que les copains et les badauds puissent regarder sans participer. Apparemment, il n’y a pas vraiment de défi. Chacun quitte le “fond de scène” où il est assis par terre parmi les sacs pour danser un peu quand ça lui chante Plusieurs garçons dansent en même temps, par séquences courtes, de quelques minutes à peine (mis à part M. 81 qui danse sans discontinuer tout le temps de l’observation). Exception : une petite scène de rigolade entre un grand jeune homme habillé de couleurs voyantes et un jeune Black un peu enveloppé, vêtu de couleurs sombres (peut-être celui qui lisait le Monde ?). Petite provocation sexuelle ; le grand touche le sexe du black avec le bout de son pied en dansant. Le jeune noir répond à deux reprises, avec bonne humeur, en faisant quelques pas seulement. Petite danse de très courte durée, mais avec beaucoup de grâce. Fait un mouvement virtuose admiré par tous : se tient sur une main et reste en tension en diagonale par rapport au sol. Mais il n’en fait pas beaucoup ; répondant a minima à la provocation, il n’a pas l’air de vouloir vraiment rentrer dans le jeu. Il n’a peut-être rien à prouver. Il doit être connu et j’ai l’impression que le peu qu’il fait suffit à montrer qu’il danse très bien.

Il y a une seule jeune femme : assise par terre parmi les sacs, juste à côté de l’entrée de la piscine. Elle ne danse pas.

Un groupe de trois gars arrive vers 21h30. Salutations, poignées de mains, accolades. Ils déposent les sacs par terre en “fond de scène” et commencent à s’échauffer.

Je m’étais assise sur les marches devant le Lina’s café pour observer. J’applaudis avec les autres lors des moments de virtuosité. Pas de notes sur place ; celles-ci sont écrites deux jours après. Je pars un peu avant 22h. M. 81 poursuit ses

mouvements saccadés ; certains de ceux qui s'échauffaient le font toujours et n'ont toujours pas dansé.

Cette "entrée de piscine" dessine un espace scénique en demi-cercle (80 m² ?). Le fond de scène et les coulisses sont constitués par le mur sous l'escalier, à droite de l'entrée de la piscine, ainsi que par le petit coin derrière la colonne, sorte d'aire de repli avant et après la sortie en piste. C'est là qu'on entasse les sacs, qu'on s'échauffe. Si on compare avec un théâtre, les marches et la rembarde face à l'entrée de la piscine sont une sorte de 'premier balcon'. La terrasse du Lina's café et les marches en demi-cercle le long du café et devant la caisse du cinéma un équivalent des sièges 'd'orchestre'. La "scène" est régulièrement traversée par les gens qui entrent et sortent de la piscine, mais personne ne s'en formalise. Mais on remarque une modification des comportements entre ma première observation à 19h30 et la deuxième à 21h. À 21h, davantage de monde danse, il y a plus de public, cela "fait plus scène". Du coup, ceux qui sortent de la piscine font davantage attention en sortant et essaient de ne pas traverser l'espace de part en part, mais plutôt de le longer du côté du café. On voit qu'au moment de passer la porte de la piscine, presque tous sont surpris comme moi je l'ai été ; ils doivent se sentir eux-mêmes projetés sur scène et tous ont un moment d'hésitation sur la conduite à tenir.

Qu'ils dansent ou non, tous ceux qui se tiennent debout ou assis dans cet espace semblent faire partie d'un groupe plus ou moins lâche de jeunes qui y stationnent et y circulent en donnant l'impression d'être des habitués qui y sont à l'aise. En revanche, ceux qui se tiennent en bordure de ce mini-territoire n'en font pas partie, mais s'y intéressent. Il s'agit de personnes qui, comme moi, observent depuis la rembarde ou depuis le café, et qui sont en général plus âgées. Puis il y a ceux qui sont totalement étrangers à ce monde et à ces espaces, qui passent sans prêter attention, ou qui lancent parfois un coup d'œil distrait dans notre direction.

Je parle à M. D. de mon observation. Elle me dit qu'il y a quelque temps elle voyait les jeunes faire du hip-hop aux Halles aux alentours de midi et en début d'après-midi.

Jeudi 19 octobre 2000 (rs)

observation depuis 21h place de la Rotonde, puis :

Je me lève pour partir vers 22h20, me dirigeant vers l'escalier mécanique qui débouche près de la Bourse du commerce et de l'église St Eustache. Je m'aperçois alors qu'il y a encore d'autres jeunes qui s'entraînent, et dont je n'avais pas deviné la présence jusqu'alors. Ils se tiennent près des caisses du cinéma (voir plus haut), mais surtout, dans des parties des couloirs du forum des Halles qui sont comme transformées en salles de danse après la fermeture des magasins. En effet, après une certaine heure, des rideaux de fer ferment une partie du centre commercial et transforment des bouts de couloir en culs de sac très commodes pour l'entraînement. Il y a donc encore au moins trois espaces pour le hip-hop en plus de l'entrée de la piscine que je viens d'observer.

Mais ici -- à la différence de l'entrée de la piscine -- il n'y a ni badauds ni spectateurs extérieurs au groupe. Il n'y a pas de place pour eux : ni marches, ni rembarde. Il faudrait que d'éventuels spectateurs s'avisent de stationner sur l'aire même du travail, plantés près des danseurs comme des intrus. Je le fais pendant quelques secondes, mais ne me sentant pas à l'aise, je circule tout en donnant un coup d'œil rapide à ce qui s'y passe..

Dans l'un de ces espaces un grand gaillard donne des tuyaux à un autre pour l'aider

à réussir un mouvement difficile. Il y a un groupe de jeunes blacks, dont deux portent des sortes de turbans blancs. Au total, il y a encore une vingtaine de personnes qui s'entraînent dans ces espaces (à première vue tous des garçons), plus encore une vingtaine de copains qui tournent autour.

Samedi 25 novembre 2000 (rs)

19h20. Je fais un tour à la piscine des Halles pour voir si même un samedi, tôt en soirée, avec toute la foule qui fait des courses, il y a de la danse hip-hop. Il tombe des trombes d'eau dehors, il y a des gens partout dans les galeries marchandes des Halles.

Quelques hip-hoppeurs s'entraînent à la Rotonde. Ce sont des gens plus jeunes que les fois précédentes, et peu nombreux. Il n'y a pas de musique. Seulement trois sacs de sport en 'fond de scène', pour une dizaine de jeunes.

Deux groupes travaillent en même temps :

Quatre garçons Blacks et une fille métisse essaient de se coordonner pour faire une « routine » debout. C'est la deuxième fois que vois une fille, mais c'est la première fois que je vois une fille intégrée dans un groupe. Ils ont moins de vingt ans et sont tous en survêts, t-shirt ou sweat larges, baskets, etc.

D'autre part, un jeune homme plus âgé (25 ans ? davantage ?) court, râblé, musclé, fait du break encouragé par un copain. Il fait des tours sur la tête et sur les épaules. Il porte une toque avec un carré rayé cousu dessus pour se protéger la tête. On dirait qu'il existe une esthétique commune ou une mode particulière du protège-tête. Tous ceux qui j'ai vus sont des carrés qui semblent coupés dans le même métrage de tissu à rayures multicolores, cousus sur un bonnet ou une toque.

Des applaudissements fusent de temps en temps de la part des copains lorsque l'un d'entre eux réussit une figure. Les copains en question semblent plutôt proches de ceux du premier groupe, et sont assis ou debout en 'fond de scène'.

Comme souvent, il y a un public de badauds : appuyés sur la rembarde le long des marches, assis sur ces marches ou sur celles devant Lina's. (…)

2. Entraînement en salle

Samedi 13 janvier 2001 – Entraînement Paris nord (rs)

Il s'agit de l'entraînement des FBBC dans la salle d'un gymnase municipal, dans le nord de Paris. Renseignements pris par Isabelle auprès de Francis (qui fait office d'organisateur) : la salle est mise à la disposition du groupe gracieusement ; chaque membre doit payer 20F pour l'assurance mais ils ne le font pas toujours. Il se déroule normalement de 19h à 21h. Isabelle y est déjà allée. Elle a le contact à travers Saïd, « l'entrepreneur de spectacles » hip-hop, ami de Hermès, qu'elle m'avait présenté aux Rencontres de La Villette. Les FBBC s'entraînent également aux Sarneuves, dans la banlieue nord, les mercredis soirs.

J'a manqué mon rendez-vous avec Isabelle à 18h30. J'arrive à la salle en retard, vers 19h45. À l'entrée, un gardien souriant m'indique la direction de salle, qui se trouve au sous-sol. J'entre dans une grande salle (60 m^2 ?), avec du parquet et des glaces sur toute la longueur des murs qui sont parallèles à l'entrée. Il y a également des barres. C'est une salle de danse. Il y a un transistor dans un coin, on y passe des vieux rocks, du R&B, et en général des musiques de variété des années 1960-

70, pas très hip-hop. Pendant un moment il y a également un tambourinaire Noir assis près de l'entrée qui tape des rythmes, un djembé entre les jambes. Il partira au bout d'une demie-heure environ.

Une dizaine de jeunes font des mouvements, des figures, chacun dans son coin, en général indifférents à la musique et au rythme. Il n'y a que des garçons et des jeunes hommes, de 18 à 30 ans environ. Sur le muret qui court le long du mur surélevé, du côté de la porte d'entrée, il y a deux ou trois jeunes filles plus jeunes et cinq ou six garçons, des copains apparemment, qui restent là à regarder. (De là on domine un petit peu la salle.)

Isabelle est assise par terre face à la porte. Je salue tout le monde d'un signe de tête, pas très à l'aise, et vais la rejoindre. Elle me dit qu'il n'y a que deux membres des FBBC présents, parmi les plus âgés, Djamel et Larbi. Djamel travaille des pops devant la glace, Larbi est assis par terre à l'autre bout de la salle et ne dansera qu'un petit peu en fin de soirée. Djamel est virtuose. Il utilise beaucoup la glace, fait des essais avec des béquilles d'un copain (cf. le spectacle du danseur américain handicapé à La Villette deux mois plus tôt qu'il a sans doute vu), puis avec une chaise. Il vient me serrer la main, en portant la main sur le cœur ; il ne me connaît pas, c'est sympa.

L'impression générale de l'entraînement, c'est chacun pour soi. Parfois l'un des plus âgés donne quelques conseils à un danseur moins expérimenté. Il n'y a pas trace de l'organisation propre au cours de danse. À part Djamel, seuls deux autres jeunes utilisent la glace. Il n'y a aucune fille parmi ceux qui s'entraînent.

L'entraînement s'arrête à 21 heures pile. Les jeunes traînent un peu pour partir. Le gardien vient les presser gentiment vers 21h10. Isabelle et moi sortons avec Djamel et Larbi. Le premier est presqu'exagérément poli avec le gardien, sans l'ombre d'une ironie pourtant ; il le remercie profusément. Il est très volubile et parle volontiers de lui-même. Nous discutons un peu dans la salle, puis sur le trottoir. Il a été champion de ski acrobatique et est également humoriste. Il travaille avec un humoriste connu, et fait des démonstrations de hip-hop en province, en région parisienne, dans différents endroits, pour les entreprises, etc. Il propose de ramener Isabelle en voiture mais elle décline. Nous nous quittons ; Isa et moi nous dirigeons vers la station de métro.

Samedi 2 février 2001 – Entraînement Paris nord (rs)

J'arrive vers 19h20, Isabelle est déjà là, assise par terre au fond, face à l'entrée, en train d'écrire. Je m'assieds à ses côtés, tout en saluant ceux qui sont près de nous. Un dizaine de jeunes gars et une jeune fille s'échauffent, ils font des étirements. Il n'y a pas de musique, c'est calme. Ils font quelques mouvements de break. Des garçons arrivent un à un. Vers 19h30 ou 40, arrive Philippe, celui qui s'occupe de l'association et de la réservation de la salle, en traînant un gros sac de gym et un machin sur roulettes : c'est le transistor, un énorme *ghetto blaster*. Il vient nous serrer la main. Lui et ses amis mettent des bandes de musique hip-hop et rythm and blues ; là ça démarre fort, ça donne un coup de fouet à l'ambiance.

Au même moment arrive Christophe. Il a dansé il y a quelques jours au théâtre de Suresnes dans le spectacle d'A….., Isabelle me l'avait présenté. Elle a dû faire un entretien avec lui. Il vient nous serrer la main. Il dit à Isa que les autres FBBC ne viendront pas : Djamel est dans une station de ski (avec un ou deux autres ? je n'ai pas bien compris) pour faire des démonstrations. Isa est déçue. Elle les avait vus

mercredi aux Sarneuves et ils s'étaient dit : « à samedi, oui, oui. »

L'entraînement ne ressemble pas au processus méthodique et progressif qu'on peut connaître dans d'autres situations ou dans d'autres disciplines. Ici il s'agit essentiellement d'étirements des jambes au sol, jambes fléchies puis tendues. Un seul utilise la barre. Quelques uns s'échauffent les mains et les doigts. Puis, ils font des pas de danse et de break assez rapidement, sans progression. C'est plutôt bordélique en apparence. Chacun fait comme il l'entend.

Vers 19h45, on atteint le nombre maximum de participants : vingt-deux personnes, dont deux ou trois restent debout dans un coin sans danser. Deux filles noires passent un moment sur le petit muret à l'entrée à regarder et à papoter, puis repartent.

La plupart s'entraînent par groupes de deux, trois ou quatre copains, à peu près du même âge. Un groupe de trois est à ma gauche : Moha, Christophe et Yves. Ce sont les plus âgés, probablement les plus expérimentés. À ma droite un groupe de quatre : deux Beurs, dont l'un aux cheveux un peu plus longs que les autres à T-shirt rouge, et deux garçons qui me semblent être frères et laotiens, en débardeur, dont l'un, selon Isabelle, a dansé avec Bianca Li dans Macadam. Au bout et en face de moi il y a deux ou trois autres groupes de deux ou trois, composés de garçons plus jeunes. Peu d'entre eux utilisent la glace. En revanche, pendant toute la soirée un grand Noir travaille seul et sans relâche devant la glace à ma gauche, en danse debout. Il fait des ondulations, des pops, etc. L'unique fille reste un peu à l'écart. Elle est souvent toute seule, à l'autre bout de la salle. Elle ne décolle pas du sol, ne bouge pas de son coin (alors que d'autres circulent, très à l'aise), s'échauffe longuement mais fait très peu de figures. Elle ne travaille que deux mouvements : d'une part l'appui sur une main, le corps surélevé et parallèle au sol (un mouvement de break plutôt masculin, dans la mesure où il demande une grande puissance des bras et des épaules ; elle n'y arrive pas d'ailleurs), d'autre part le déplacement du corps sur un cercle imaginaire, dont la tête serait le pivot, en faisant des pas à partir d'une position de pont arrière, les mains et les pieds au sol. De temps en temps, Philippe ou un autre garçon passe lui donner un conseil, l'aide un peu ; elle est plutôt débutante.

Au sein de chaque mini-groupe, les danseurs se produisent à tour de rôle pendant quelques secondes, voire une minute, pendant que les autres donnent des indications, puis donnent leur avis à celui qui vient de se produire. Parfois il y a des applaudissements, on rigole. Celui qui quitte la piste donne une tape amicale à celui qui entre. Le Beur à T-shirt rouge est vraiment inspiré par la musique. Il danse avec jubilation, surtout debout, avec virtuosité, inventivité et humour. Il vit la musique, il a le sens du spectacle, crée des gestes qui collent étonnamment à la séquence musicale, fait des sortes de rubatos inattendus. C'est le seul à avoir un tel foisonnement gestuel, une telle joie de danser ; c'est un plaisir de le regarder.

Autant à la première observation je ne voyais qu'un ramassis de danseurs, autant cette deuxième visite me permet de percevoir une structure dans la manière dont ceux-ci sont distribués dans la salle. De manière approximative, leur distribution divise l'espace de la salle en six sous-espaces, six mini-pistes de danse, qui correspondent à l'aire d'occupation de chacun des sous-groupes de copains-danseurs. On a un groupe dans chaque coin de la salle, plus un au milieu du muret parallèle à l'entrée, et l'un au milieu du mur qui fait face à l'entrée. J'ai cru percevoir une hiérarchie entre ces mini-espaces, mais dont je ne suis pas tout-à-fait certaine.

(Il faudrait davantage d'observations pour pouvoir la confirmer.) Mais on peut noter l'exil de la jeune femme débutante dans le coin nord-est (par convention, on va considérer que la porte d'entrée indique le nord), et la présence des plus expérimentés (Moha, Christophe, Yves), dans le coin exactement opposée, au sud-ouest. Il semblerait en effet que les moins expérimentés sont au nord, et les plus expérimentés s'entraînent et se tiennent dans la moitié sud de la salle. Les plus expérimentés sont aussi ceux qui circulent le plus.

L'ensemble de ces six aires à peu près égales constitue la partie « danse » de la salle, par opposition à la partie « observatoire ». Cette dernière occupe une petite surface en longueur, le long du muret près de l'entrée. Proportionnellement cela doit faire environ 85% versus 15% de la surface de la salle. (À noter qu'on accepte tout de même que les sociologues ne se tiennent pas dans la partie des observateurs, et que nous empiétons largement sur l'aire de danse, côté sud. Serait-ce parce que nous sommes les invitées des plus expérimentés, le muret, côté nord, étant réservé aux jeunes et aux débutants ? Autre explication possible : le muret serait le lieu des observateurs-copains, alors que nous sommes des observatrices radicalement autres. Empiéter pour empiéter, autant qu'on y aille franco !)

Il faut signaler un incident entre Isabelle et Moha. Vers 19h40, nous voyons arriver Moha et Isabelle me le signale. Est-ce qu'elle va vers lui, est-ce qu'il la voit de loin, je ne sais plus ; toujours est-il qu'il l'interpelle à tue-tête et de manière agressive, plantée à l'entrée de la salle, afin que toute la salle l'entende : « Ah ! la sociologue ! Elle vient étudier les cas sociaux ! Les sociologues c'est pour les cas sociaux, c'est clair ! » Il répète la phrase à plusieurs reprises, avec des variantes, de manière moins tonitruante, mais toujours fort audible. Un peu plus tard, alors qu'Isabelle discute avec un petit groupe de danseurs dont il fait partie, autour du transistor, j'entends de loin « la sociologue, en plus elle est mignonne, viens voir … ». Isabelle répond « je ne vois pas le rapport ». Tout au long de la soirée, une grande partie des jeunes passent nous serrer la main, en entrant et en partant, qu'ils nous connaissent ou pas. Lui non. Puis au moment de se quitter, après 21 heures, dehors, sur le trottoir, Isabelle répond, en le traitant de « petit branleur ». Et Moha rétorque ; « Tu m'insultes ». Isabelle : « Je ne voulais pas t'insulter ». Moha : « Tu m'insultes. Je déteste les sociologues qui viennent nous observer comme des insectes. T'as bien fait de prendre le hip-hop pour ta thèse, c'est bon le hip-hop, ça marche. Parce que qu'est-ce qu'il y a sinon comme thèses. » Isabelle : « Il y a plein d'autres sujets, qui font sérieux, mais le hip-hop on me dit que ça fait pas sérieux ». Moha : « Là au moins t'es franche, je préfère quand t'es franche. De toute façon c'est le plus fort, le mouvement hip-hop est le plus fort, il dure depuis vingt ans et il durera encore vingt ans ». Il y a d'autres échanges entre nous et les cinq ou six garçons qui sont là sur le trottoir, gênés, sur le départ ; l'ambiance n'est pas terrible. Isabelle me dira ensuite que cela fait la sixième ou la septième fois que Moha la voit, et qu'il fait toujours semblant de ne pas la reconnaître. « Ils sont tous tellement gentils et lui vient faire de la provocation. »

Des Freestyles dans l'espace public

* Lors des Rencontres 2000, Grande Halle, Parc de La Villette, Paris

Dimanche 12 novembre 2000 - vers 21h30 (rs)

En sortant du spectacle dans la salle Charlie Parker, on grignote avec Isabelle au restaurant ; pendant qu'on mange on entend qu'il se passe quelque chose. On y va.

C'est un défi entre les danseurs du groupe danois qui vient de se produire et des amateurs anonymes (pour moi ! peut-être qu'Isabelle les connaît). Pendant le quart d'heure durant lequel j'ai observé, il s'agissait surtout de deux Blacks, dont un que j'avais vu aux Halles.

Le cercle s'est formé dans un recoin de la Grande Halle, côté nord, au pied d'un des escaliers de fer qui mène au niveau supérieur, et non loin du carré où passent les films et vidéos. Il y a beaucoup de monde, surtout des hommes, mais également une minorité importante de femmes : de 20 à 30 %. Une centaine de personnes au total ? 120 ? Les gens sont distribués sur deux ou trois rangs, assis à l'intérieur du cercle, debout sur la frange extérieure. Une jeune fille (une beurette ?) se met dans le cercle intérieur. S'apprête-t-elle à participer au défi ?

Il n'y a pas de musique. Les participants tapent des mains en rythme. Cinq ou six gars de la sécurité regardent depuis les marches au bas desquelles s'est constitué le cercle. Deux d'entre eux filment. Trois sont debout sur un des rangs extérieurs du cercle, ainsi qu'un pompier. Ils ont le sourire aux lèvres, et semblent bien apprécier ce spectacle improvisé, comme tout le monde.

Les défis sont surtout en danse debout : locking, popping. Je pars au bout de vingt minutes, vers 22 heures.

On aperçoit F….. assis avec des amis du côté du bar, qui semble indifférent à tout cela. C'est un danseur connu, nettement plus âgé ; il a près de 40 ans. Le cercle, le défi, ce n'est peut-être « plus de son âge ». Il n'a peut-être pas ou plus le niveau technique des plus jeunes. Par ailleurs, il n'a rien à prouver ; il bénéficie à la fois de la reconnaissance des danseurs hip-hop et d'une reconnaissance qui lui vient du monde du théâtre et des institutions publique, fondée non pas tant sur la performance physique (qui est réelle cependant), mais surtout sur une danse hip-hop « artistique » et théâtrale qu'il pratique comme danseur et comme chorégraphe, depuis vingt ans maintenant. Se sent-il membre de la « communauté » du cercle des danseurs qui se défient ?

Le défi m'a semblé très bon enfant. Quelques jours plus tard Isabelle, qui est restée plus tard, me dira qu'ensuite cela a « dégénéré ».

*** Place de la Rotonde, Forum des Halles, Paris**

<u>Dimanche 28 janvier 2001</u> (ik)

Un freestyle entre Français et Américains (il s'agit des danseurs américains du groupe PureMouvement qui se produisent au théâtre Jean-Vilar de Suresnes, dans le cadre du festival Cité-Danses Suresnes) : 21h45-23h30

(…) un free style commence à la suite du défi, mais près des caisses du cinéma UGC, devant Wadi B. qui se retrouve ainsi en position de quasi jury (c'est un breakeur « première génération », très respecté). Je m'éloigne de lui, mal à l'aise dans cette position centrale. Rien ne la désigne objectivement comme centrale si ce n'est qu'elle jouxte le seul mur, tangente du cercle en formation et qu'elle se trouve sous les spots de l'UGC.

Quelques danseurs commencent à danser « devant » Wadi, esquissant quelques passe-passe, notamment Habib, qui resté debout, descend un peu en rock steady.

J'entends des commentaires du style : « mais qu'est-ce qu'il fout ? » Un peu plus tard, alors qu'il retourne au centre Nassim, le regard très enthousiaste lui dira : « Allez Habib ! » Le freestyle commence réellement quand Extra se lance. Aussitôt un membre des Hobo's déclare: « le freestyle a commencé ».

Des spectateurs, trois grands Blacks, s'insèrent soudainement dans le cercle, nous sommes légèrement décalés vers la droite et un peu plus compressés. J'entends un peu plus tard un autre spectateur dire « Eh, frère te mets pas devant moi là. – Et comment tu veux que je fasse ! » Un grand est debout devant lui mais il ne lui demandera pas de s'asseoir alors que ce dernier est au premier rang. Je suis très bien placée, au deuxième rang derrière un gars assis par terre. Lorsque celui-ce se relèvera je lui demanderai s'il peut se rasseoir « comme toute à l'heure, c'était bien » en souriant, il me répondra lui aussi en souriant.

Le freestyle entre les Américains et les Français est serré, malgré le sous-effectif des représentants de Pure Movement (ils ne sont que deux). Nassim commente et anime, alors que Extra réalise un enchaînement de toprock recherché, « regardez, c'est ça qu'il faut faire ; vous, vous descendez trop vite au sol ». Ou bien : « imaginez-vous seuls aux États-Unis »…

Wadi breakera un peu après que la rencontre freestyle entre Américains et Hobo's soit terminée, une série impressionnante de 99 très rapides. Voyant cela Hassan, qui passe dans le cercle dit : « alors c'était le vrai, voilà le faux ». Ses 99 sont effectivement moins nombreux et moins rapides mais ses enchaînements, sa créativité et sa virtuosité sont cependant remarquables. Lorsque Wadi passe des rumeurs d'admiration parcourent le cercle. Nassim lui lance en riant un « allez le vieux ! »

Je discute un peu avec Marc, et lui demande pourquoi ce sont toujours les mêmes au centre, il me répond qu'il pourrait y aller, sans grand enthousiasme, que ce sont les Hobo's qui ont répondu à l'invitation des Américains. (…)

Forest (un des danseurs US) m'adresse quelques mots mais je comprends mal ce qu'il dit. Je lui demande où sont les autres… ils auraient dû les rejoindre… Il me demande ensuite comment rentrer à l'hôtel, j'essaie de lui expliquer.

Une audition pour la reprise d'un ballet hip-hop

Paris, Parc de La Villette

3 octobre 2001, 10h-15h (fm)

Audition puis déjeuner.

[Note: no mirror, no warm up]

• Audition was called for 10 a.m. Saturday because being on time is a major criteria for César. At 10:30 doors were closed and audition began although approx. 10 dancers hadn't arrived.

• César begins by saying "nous n'avons pas encore decidé" but audition is for reprise de rôles in L'Armure. Potential danseurs futurs de remplacement. Sol et debout. He explains two dancers will give variations then freestyle at end.

• The dancers are mostly what I would call intermediate level. Good dancers, not professional. Overall César is disappointed by quality of dancers. Says at the end he

is looking for « des danseurs complets », who can do it all (for spectacle, debout et sol). [NB Hervé says he can no longer lock; even a year ago he could but now he's lost it because of learning to break? Or because of diversification in general. Says he's been dancing 4 years? Started his speciality 3 years ago?]

• Claire S…. says: First notice for "Audition " prompted too many calls from dancers of all stripes. Second version "Audition Hip Hop" was sent by fax, and still many dancers called claiming to be professional, in one company or another, but… Their comportment was not really professional at the audition. Example: second group to do variation au sol didn't learn it with the first group, which would have been « de rigueur » in New York.

• Dancers mostly did not warm up and took the stage somewhat timidly when César was out of the room, to close the doors at 10:30. At one point, he asked Gilbert to show variation and had dancers come sit in the « salle » to see it theatrically. He asked Gilbert to perform it without counting.

During the final part, a freestyle, a circle was formed onstage but again dancers were mostly timid. One good dancer (perhaps trained in modern) impressed César with his Valentin-le desossé routine but his strange behavior, leaving the circle to go sit next to his friend (which I described as shyness, etc.) did not jive with the general feeling.[César: « on kiffait, et lui… il provoquait mais ensuite il est parti, c'etait pas pour nous mais pour son pote. On partageait quoi… »]

On one hand it is a dance of anonymity and on the other it is crucial to have an individual identity, and style. They speak about style but in fact the steps require a kind of anonymity (in danse debout; perhaps not the case for break)

• César gives pointers on movement quality for « danse debout »: « les coudes supendus, suspension, relacher les avant-bras et les poignets », etc. Later he says this part was « catastrophe ».

• For the « partie sol », dancers do better, s'éclatent. César says it's more spectaculaire, etc.

• At end, César explains he has no preference for left/right coupole etc. But needs « danseurs complets ». Lots of « patin » in spectacle. Also says he wants « musicalité » in dancers.

• Cinq« femmes » total, sometimes they « se désistent » (during sol). Most are quite good.

• « Variation debout » isn't counted; Daniel says "tac-tac" and is later made fun of. Guillaume counts variation « au sol » and tells them "essayez d'etre dans les comptes, sinon on ne sera pas ensemble. 4-on est la" etc. Gilbert makes the whole group count together while breaking. Asks if there are questions, etc. César later says he needs to give a pedagogy lesson to Daniel who never looked at his group.

• At end, Gilbert says "merci d'avoir venu" and company later makes fun of him. César describes him as previously an « ado avec son nounours » and now with a girlfriend (who was at the audition with him, kissing, watching,etc.).

• César didn't have company so for L'Armure ! Dancers were hired through same kind of audition. (except he said Gilbert has been with him "from the beginning"). The tour for the spectacle is a production of the Parc de la Villette (second time they've done this). And since César no longer has status as "young artist etc." it's no longer

the Cellule d'Initiative d'artistes en danses urbaines" (Fondation de France).

• I remark on general quality of women there today, try to solicit a reply. César agrees without really adding. Hubert says something like so-and-so she is really progressing. As a general commentary on « les filles », César says something like: « j'ai vu des filles super-bien-sapées, elles avaient pris quelques cours avec Andréa-Lou, elles arrivaient dans l'audition mais… faisaient de la télé » (by this I understood « danse tres commercialisée, des clips-video » etc.); or « c'était une danse de télé » (of course, NB César himself was on tele; his next project is a documentary…)

• sometimes their students are asked to teach classes (banlieue/province) and thus the quality of teaching goes down.

[• César says he taught but was never a good technician. Stopped dancing after 3 operations on knees, and bad back. Today he is limping, says he took a « calmant » for his back.]

• Hubert says they should be « agrégés » but not « diplômés ».

• The other says it's important to earn a living, get paid, etc.

• both agree that « diplôme » will flatten out styles and suppress creativity; that developing an individual style is crucial to hip hop.

• both agree that it is crucial to have good explanations in teaching; some students can learn without but teachers need to be able to explain in different situations for different bodies, how to do a certain movement.

• both agree that their status as artists is not yet widely accepted in France. People say hip hop is good for youths in the « quartiers » but hip hop as a « danse de scène », as art is not yet respected broadly.

• both agree that the situation in US is one in which hip hop is much worse off, still a « danse de rue ».

• both agree that so-called "soirées hip hop" in France have become chic affairs where people dress up, and if they arrive in baggies-baskets they are turned away. Where is the hip hop « là-dedans »? they ask.

• Both agree that they have no power to change things. That at the highest levels of hip hop people se mangent. I ask about possiblity of organizing, as Jean Djemad suggested at La Villette '96, as group of dancers. "syndicat or whatever" Hubert thinks a syndicat would be worse in some ways, demand things.

[N.B. At the same time, they have cell phones, they have shoes and clothes, they go on vacations; Hubert is going skiing, etc.; their contract for tour sets them up with nice things, if not star treatment much better than in US similar level.]

César says he worked three months/5 days a week with dancers for L'Armure!

Promotional materials (in spite of perfect English, for the most part) simply do not translate into English. Descriptive terms, the way the French talk about choreography and creation doesn't work in English, not unlike Michel Serres' thinking!

Future dates: « Répétition, Halle aux cuirs à la Villette » (which will be re-aménagé), fin avril. They rehearse for a few days before going on the road.

ANNEXE 3

Liste des actions de recherche

octobre 2000 - mai 2002

1. SITUATIONS OBSERVÉES

1.1. Enseignements et entraînements de hip-hop

Cours, ateliers, stages

Cours du groupe FBI, Gymnase de l'Avenir, Les Fredonnières, Ville-d'Ouest. Professeurs et entraîneurs : Malik et Driss. 3h30 de cours hebdomadaires suivi en observation participante et 2 heures d'entraînements hebdomadaires ainsi que de deux heures de cours pours enfants mensuelles depuis suivie par observation ethnographique.

Cours du groupe Soul System, Aubertin, ± 2 heures mensuelles au cours des mois de décembre 2000, janvier, février, mars et avril 2001, puis 2 heures hebdomadaires au cours de l'année 2001-2002.

Cours de danse hip-hop, école Tip-Tap, Ville-d'Ouest, enseignant Larbi, 11 h d'observation participante en juin 2001.

Stage de *popping* (25 heures), Cobra (Compagnie Phast Forward, Studio Tech Style, Paris, avril 2001, puis cours régulier en 2001-2002.

Cours de *locking* et de *popping*, Redah et Victor (Compagnie Hobo's Posse), Passage des Amandiers, Paris, 12h d'observation participante au cours de l'année 2001-2002.

Atelier claquettes (6 heures), Gilda Di Pietro, Rencontres 2000, La Villette, observation distanciée.

Atelier de danse africaine (6 heures), Toumani Manta, Rencontre 2000, La Villette, observation participante.

Cours de danse hip-hop (1h30), école Jazz Entertainment !, Paris, enseignant Herbie, observation participante, décembre 2000.

Stage de danse africaine (6 heures), enseignant Maurice Kuti, association Cora Corps, Ville-d'Ouest, janvier 2001, observation participante.

Cours de danse hip-hop (8h), enseignant Gabriel, Institut Koundé, Paris, janvier-mars 2001, observation participante.

Stage de danse hip-hop (9 heures observées), Hobo's Posse, Ecole Tip Tap, festival Hip Hop Time, Ville-d'Ouest, février 2001.

Entraînement régulier du danseur, Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques, Centre national de la danse, Paris, printemps 2001. Intervenant : Adil. Durée : 12 heures. Observation distanciée.

Stage Transmission de la danse hip-hop, Association départementale d'informations et d'actions musicales et chorégraphiques en Essonne (Adiam 91), Studios du Petit Hexagone, Evry, 9-11 avril 2001. Enseignants : Poppin' Pete et Sugar Pop. Observation distanciée d'une journée de stage (5 h).

Entraînements

Gymnase de l'Avenir, les Fredonnières, Ville-d'Ouest, septembre 2000 – juin 2001. Entraînement du groupe FBI Jr. 2 heures hebdomadaires. Observation distanciée.

Gymnase municipal Verdun, Paris 19ème, 6x2 heures hebdomadaires, décembre 2000-mars

2001. Entraînement du groupe French B Boy Crew (FBBC). Observation distanciée.

Gymnase municipal Gambetta, Les Sarneuves, Ile-de-France. Entraînement du groupe French B Boy Crew (FBBC). 4x3 heures hebdomadaires, novembre et décembre 2000, janvier 2001. Observation distanciée et participante.

La Rotonde, Centre commercial des Halles, Paris 1er. Entraînement des groupes Hobo's Posse, Dear Devil, de Cobra et Wadi (Phast Forward), ainsi que Tahia du groupe Unity. Une trentaine d'heures. Observation distanciée.

1.2. Répétitions et assimilés

Atelier de relecture chorégraphique. Rencontres des cultures urbaines, 1er et 2 novembre 2000, Conservatoire national de musique de Paris, Rencontres 2000, Parc de La Villette, Paris 19ème. Durée : 12 heures. Observation distanciée.

Work in Progress, Relecture chorégraphique de la Compagnie Temp'O. Rencontres 2000, Parc de La Villette, Grande Halle. 9 novembre 2000, Paris 19ème. Durée : 3 heures.

Audition de recrutement pour la reprise d'un spectacle hip-hop, Parc de La Villette, Paris, printemps 2001.

FBI Jr, gymnase de l'Avenir, 2 heures. Maison de quartier, Les Fredonnières, Ville-d'Ouest, deux heures.

Frères d'Azil, 1 heure, « plateau danse » La Panthère, Hazin, festival Hip Hop Time, février 2001.

Casting d'un clip d'Akhénaton, Studio Harmonic, septembre 2001.

1.3. Festivals

Rencontres 2000. Cultures urbaines et nouvelles initiatives artistiques, Parc de La Villette, Paris 19ème, du 25 octobre au 12 novembre 2000. Observation de vingt-trois spectacles de danse, d'un spectacle de théâtre, de soirées rap. Participation à quatre tables-rondes et à quatre ateliers. Visionnage de films et de vidéos. Observation de *free-styles*, et plus généralement du déroulement des Rencontres et des manifestations, organisées ou informelles, qui se tiennent à cette occasion dans et autour de la Grande Halle.

Rencontres 2001, Parc de La Villette, Paris. Spectacles et tables-rondes.

Cité Danses Suresnes, 12 janvier-3 février 2001. Observation de onze spectacles au théâtre de Suresnes Jean-Vilar, ainsi que d'une présentation-débat à la FNAC, Forum des Halles, Paris, le 18 janvier 2001.

Cité Danses Suresnes, janvier 2002. Spectacles.

Danse Hip-hop Tanz, 6-10 avril 2001, Forum culturel du Blanc-Mesnil, Espace culturel du Parc à Drancy. Observation de douze spectacles.

Energ'Hip-Hop, 13-17 février 2001, Nantes. Observation de spectacles, de tables-rondes et d'un stage (voir ci-dessus § 1.1.). Participation d'Isabelle Kauffmann au débat Latitude hip-hop, entre identité et intégration.

Festival Summer Session, zone douanière de Kehl, Allemagne, 7 juillet 2001, observation de trois spectacles.

Festival H2O, Aulnay-sous-Bois, 2 décembre 2001, trois spectacles.

1.4. Autres spectacles et événements

Macadam Macadam, chorégraphie de Blanca Li, Lieu Unique, scène nationale, Nantes, 13 novembre 2000.

Défilé de vêtements Billal et démonstration de break lors de la soirée Good Vibes, Bouda et Division Alpha, 17 décembre 2000, discothèque les Bains-Douches, Paris 2e.

“ Improvisation des smurfeuses et des breakers ”, “ Unter Donner und Blitz ”, *La Chauve-Souris*, opéra de Johann Strauss, 19 janvier 2001, Opéra Bastille, Paris 12ème.

Tournage de *Le Défi,* film de Blanca Li, 31 janvier 2001, garage, Montreuil.

Ramdam, chorégraphie Stéphanie Nataf, 3 mars 2001, Drancy.

Dix Versions, Compagnie Käfig, 4 mars 2001, La Merise, Trappes. Juillet 2001, théâtre Chaillot, Paris.

Epsilon, compagnie Choream, avec en première partie une chorégraphie des danseurs locaux, salle polyvalente de Laval, 21 avril 2001 ; soirée précédée d’une table ronde animée par Stéphanie Nataf et Isabelle Kauffmann.

Freestyle, Festival Summer Session, zone douanière de Kehl, Allemagne, 7 juillet 2001.

1.5. Compétitions de danse

Anniversaire du groupe Rock Steady Crew ; défis ; New York, juillet 1999.

Break Battle de Saint-Denis, salle Saint-Denis, 30 novembre 2000, Saint-Denis.

Break Battle de Saint-Denis, 3 décembre 2001, salle de la Légion d’Honneur, Saint-Denis.

French B Boy World Cup (1er championnat international de B Boying organisé à Paris), Le Zénith, Parc de La Villette, Paris, 8 avril 2001.

Coupe de France de break, Grande Halle de La Villette, septembre 2001.

Défi Division Alpha *vs* Magic Electro, Festival Summer Session.

Défi Def Dogs *vs* Daltons Posse, Forum des Halles, 18 juillet 2001,

2. Personnes rencontrées

2.1. Agents du secteur public

Sophie Billy, formatrice de formateurs, danse classique, Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques, Centre national de la danse, Paris.

Agnès Bretel, chargée de mission à l’Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques, Centre national de la danse, Paris.

Anne Bruyère, chargée de mission de la Direction départementale de la jeunesse et des sports des Hauts-de-Seine, Nanterre.

Jérôme Lecardeur, anciennement inspecteur de la danse, direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et du Spectacle vivant (Dmdts), ministère de la Culture, Paris, actuellement directeur d’une scène nationale.

Geneviève Meley, chef du Bureau de l’enseignement supérieur et de la formation professionnelle, Dmdts, ministère de la Culture, Paris.

Anne MINOT, chef du bureau des pratiques amateurs, DMDTS, ministère de la Culture, Paris.

Anne-Marie REYNAUD, directrice de l'Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques, Centre national de la danse, Paris.

2.2. Programmateurs

Eric BOISTARD, directeur de la SMAC l'Olympic, Nantes.

Olivier MEYER, directeur du théâtre Jean-Vilar, Suresnes, fondateur et directeur de Cité-Danses Suresnes.

Philippe MOURRAT, chef de projet pour les Rencontres des cultures urbaines, établissement public du Parc de La Villette, Paris.

Marie-France PONCZNER, chef de projet adjoint pour les Rencontres des cultures urbaines, établissement public du Parc de La Villette, Paris.

2.3. Danseurs

Voir ci-dessous, tableau 2, la liste des danseurs que nous avons côtoyés régulièrement, dans le cadre de cette recherche. On trouvera le portrait d'une partie d'entre eux ci-dessous, § 4. Par ailleurs, nous avons également interviewé les danseurs suivants :

Andréa-Lou, fondatrice, chorégraphe et administratrice de la compagnie Voodoo Style, Panneuve, Seine-St-Denis.

Sabella et Raphael, compagnie Pure Movement (USA), Suresnes.

Suga Pop, Pop n' Pete et Pop n' Taco, Electric Boogaloos (USA), Paris, Évry.

2.4. Autres

Jean-Pierre Thorn, cinéaste

Sheyen Chibcha, journaliste, responsable de la rubrique danse, *Radikal*.

Ali Darani, association Made In Positif, entrepreneur de spectacles

3. SOURCES SECONDAIRES

3.1. Films, vidéos, émissions

Choréam, Midi 2, France 2, 6 octobre 1998, 2'46.

Dance Black America, Chris Heyedus, D. Pennebaker, Jane Balfour Film Ltd., 1984, 57'.

Danse des rues, Journal de 20 heures, France 2, 24 avril 1996, 1'45.

Du cakewalk au hip-hop, montage réalisé par la Cinémathèque de la danse.

Faire kifer les anges, Jean-Pierre Thorn, La Sept Arte, Agat Films & Cie., 1996, documentaire français, 90'.

H.I.P.-H.O.P., émission de Sidney, TF1, 1984 ; montage d'extraits réalisé par le Cinémathèque de la danse, 60'.

Hip-Hop Fusion, Jean-Luc Riolin, Musiques au Cœur, France 2, 2001.

Hip-Hop Spirit, Bernard Fiou et Jean-Pierre Noury, SP 35-System Production, 2000, 26'.

J'ai fait un rêve … Rêvolution, V. Landelle, Y. Bagayoko, L. Gamma, É. Bordenave (dir.), Périphéries Productions, Bordeaux, 1999, 13'.

Le Cercle, Franck II Louise, Arte ou FR3 (?), 2001, documentaire français.

La danse française / Panorama 2000, Christophe Bargues, AFAA, 2001, 60'.

La danse hip-hop. Mode d'emploi ?, Frédérique Chauveaux, Centre national de la danse, 1996. 1998 ?

Le Défi, Blanca Li, 2001, film musical français, 1'35.

Les Nicholas Brothers, montage réalisé par la Cinémathèque de la danse, 2000, 22'.

Les Rencontres des cultures urbaines, Cercle de minuit, France 2, 21 octobre 1998, 89'.

Récital, Valérie Urréa, Käfig, La Sept, 1999, 45'.

Spéciale Rencontres des cultures urbaines, Saga Cités, France 3, 29 octobre 1997, 25'11.

Suresnes Cité-Danses, Musiques au Cœur, France 2, 16 mai 1999, 76'.

Une étoile en danger, Musiques au Cœur, France 2, 21 février 2000, 49'11.

3.2. Sources écrites

Revues

Groove, rubrique danse, 2000-2001.

Radikal, rubrique danse, 2000-2001.

Quotidiens

Le Monde, articles sur le hip-hop depuis 1987.

Libération, articles sur le hip-hop depuis 1995.

The New York Times, articles sur la *break dance* et le hip-HOP, depuis 1997.

Autres

Programmes et archives des Rencontres des cultures urbaines, 1996-2002.

Programmes du festival Cité-Danses de Suresnes, 1995-2002.

Programme du festival Energ'hip-hop, Nantes, 2001.

Programme du festival Danse hip-hop Tanz, Drancy, Le Blanc-Mesnil, 2001.

4. Portraits des groupes et des danseurs

Nous donnons ci-dessous les portraits d'une partie seulement des danseurs rencontrés ; la liste exhaustive des danseurs figure dans le tableau 2.

1. Future Break Intelligence [FBI]

FBI est une association fondée en 1990 par Driss. C'est le cadre juridique de la compagnie, qui existe déjà depuis environ deux ans. À partir de 1993, les cours se développent également au sein de l'association.

Les cours de danse debout ont lieu chaque jour de la semaine, avec cependant un entraînement libre le lundi soir consacré au break.

La compagnie est spécialisée dans la création de ballet. Elle se produit d'abord dans des boîtes de nuit, et des Maisons de quartier. Puis elle est programmée dans le cadre de festivals : les Transmusicales de Rennes en 1991, Montpellier Danse en 1992, Les Rencontres de La Villette en 1996, etc. Elle connaît son apogée cette même année.

Les membres de la compagnie ont longtemps été, jusqu'en 1998, au nombre de huit ; quatre garçons, quatre filles. Ils sont quatre de 1998 à 2000, puis cette première génération disparaît quasiment, pour voir arriver de jeunes danseurs décidés à prendre la relève. Au cours de l'année 2000-2001 Ils s'initient aussi bien au travail de composition qu'à celui de défi, avec l'aide de Driss, Malik et Nasser. Leur premier *battle* a lieu en Bretagne au printemps 2000. Certains commencent à enseigner dans des quartiers de l'agglomération Ville-d'Ouestnaise, dans le cadre de leur propre association. Tous ont appris entre pairs, tous sont les disciples de Driss. Mais les plus jeunes bénéficient néanmoins d'un plus grand encadrement. Alors que Driss dansaient avec FBI première génération, il était donc danseur-chorégraphe, il est uniquement chorégraphe de FBI deuxième génération.

Driss

Né en 1966, il habite aux Fredonnières, un quartier populaire de l'ouest de Ville-d'Ouest. D'ascendance marocaine, il appartient à une fratrie importante : cinq frères et une sœur. Deux de ses frères sont également danseurs hip-hop. Fin des années 1970, début des années 1980, il apprend à danser le funk dans les discothèques, puis découvre le hip-hop au Trocadéro. Ce n'est que deux ans après qu'il apprend lui-même les pas de break et de smurf, notamment grâce aux images véhiculées au cinéma et à la télévision et à l'engouement qu'elle entraîne dans les quartiers populaires de Ville-d'Ouest. Il suivra au milieu des années 1980 une formation en modern-jazz tout en dansant dans une compagnie locale. À cette même époque il entre au Conservatoire National de région, et se forme à la danse classique pendant un an. Il crée sa compagnie et dispose d'une salle en 1990, poursuit une carrière de danseur-chorégraphe tout au long des années 1990. Suite à la dislocation de sa compagnie, il tente d'autres partenariats autour de projets qui n'aboutissent pas. Il participe notamment au tournage d'une comédie musicale hip-hop.

Malik

Né en 1972, il habite Les Fredonnières. Il découvre la danse hip-hop au début des années 1980, dans son quartier, notamment avec son frère, Driss. Spécialisé dans les interprétations de compositions chorégraphiques, de courtes ou de moyennes durées, que ce soit pour les théâtres ou les Maisons de quartier, il a relevé quelques défis, notamment lors d'une tournée au Chili avec ses jeunes disciples. Aujourd'hui, il pense se spécialiser dans l'enseignement et l'encadrement d'une jeune compagnie.

Nasser

Né en 1969, d'ascendance marocaine, il habite un quartier au Nord de l'agglomération Ville-d'Ouestnaise. Il fonde le groupe West B Boy Crew [West BBC] au milieu des années 1980 et rencontre Driss à cette époque. Il le rejoint plus tard pour fonder FBI. Il part travailler en région parisienne à Merlot-Passay, et contribue à former et encadre un jeune groupe de *breakeurs*, encore actif, est-il fier de souligner. De retour à Ville-d'Ouest, il organise un échange entre les jeunes danseurs francilien et Ville-d'Ouestnais. Il ne danse plus professionnellement depuis 1998, mais continue de s'entraîner avec Driss et Malik, et « manage » la nouvelle génération. Il ne termine pas son brevet d'État Jeunesse et Sport, et poursuit une carrière d'animateur sportif pour l'Éducation Nationale, il est employé par une ville de la banlieue Ville-d'Ouestnaise. Son prochain objectif est d'impulser un *battle* régional à Ville-d'Ouest, avec l'aide de ses amis parisiens en tant que jury.

Amin

Jeune frère de Driss et Malik, Amin est né en 1983. Il habite aux Fredonnières et apprend le hip-hop entre pairs, et avec ses frères à partir de 1993. Il fait ensuite partie de FBI. *Breakeur*, il participe au Breizh Battle en 2000 sous le nom de FBI. Lycéen, il obtient son bac

en 2001.

Wadi, Amadi et Kassem

Tous trois habitent le quartier des Fredonnières, « derrière chez Driss ». Wadi et Amadi sont cousins. Accompagnés d'Amin, il vont forger les prémisses du groupe FBI junior.

Yohann, Ramzi et Mouloud

Venus d'un quartier est de Ville-d'Ouest. Ils rejoignent FBI respectivement en 1998, 1999 et 2000. Ramzi et Mouloud sont frères. Yohann a décidé de faire des études courtes, un BTS, pour pouvoir ensuite se consacrer uniquement à la danse. Après l'obtention de son bac en juin 2001, alors que Ramzi est accepté en classe préparatoire dans le lycée le plus prestigieux de la ville[129], il décide de suivre un cursus universitaire en STAPS ; il y voit un moyen d'allier passion et profession.

Kadidja

Née en 1974, d'origine marocaine, Kadidja habite les Fredonnières. *Breakeuse*, *poppeuse* et *lockeuse*, elle est la première recrue féminine de Driss. Elle commence à danser en 1989, puis quitte la compagnie en 2000. Selon Driss, elle doit choisir entre la danse et le mariage. Elle enseigne la danse dans le cadre de l'association FBI, en tant que salariée, dans différent quartiers de Ville-d'Ouest, jusqu'en 2000.

2. French B Boy Crew [Fbbc]

Le second groupe rencontré est une reconstitution récente d'un des premiers groupes de *breakeurs* parisiens. Le FBBC (French B Boy Crew) d'origine date de 1981. Au printemps 1999, un des anciens membres, Hermès, décide de reformer le groupe avec l'aide de Djamel. Tous les nouveaux membres sont des « anciens », des *breakeurs* qui ont connu les débuts du hip-hop français.

Du printemps 1999 au printemps 2001, les représentations des FBBC sont des *freestyles*, en discothèques, première partie de match sportif, festival hip-hop. Les danseurs du FBBC sont des *breakeurs*, seul Christophe est polyvalent et possède même des techniques de smurf spectaculaires, tel le stroboscope.

Parmi les quatre groupes observés, le FBBC semblent le plus flottant, que ce soit en matière de projet, de composition ou d'organisation. Il faut attendre l'intervention d'une personne extérieure, Jacques, réalisateur professionnel, âgé de cinquante ans environ, pour que le groupe se constitue en association, obtienne une subvention pour un projet de création. En juin, lors de la dernière observation, il y a quatre danseurs à l'entraînement : Hermès, Djamel, Christophe et Larbi. Fin septembre, lorsque j'appelle Jacques pour me tenir au courant et poursuivre les observations avec les FBBC, ce dernier m'explique que le projet comprend Hermès, Djamel, Yves, et deux autres danseurs extérieurs, Zakaria et Rosalie. Ils doivent apprendre à travailler ensemble, de surcroît avec l'aide de chorégraphes de la compagnie Phast Forward.

Hermès

Né en 1971, en Tunisie, il grandit en France, aux Sarneuves, en Seine-Saint-Denis. *Breakeur* des premières heures du hip-hop en France, Hermès est reconnu pour son style, en particulier celui de ses passe-passe. Il participe, à 13 ans, à la création d'une des premières compagnies de break en France, Phast Forward (cf. infra). Il entre ensuite dans le French BBC, participe à l'émission de Sidney sur TF1. En 1999, il refonde le FBBC avec deux amis, danse ponctuellement avec la compagnie Phast Forward pour le groupe de rap Suprême NTM et participe au tournage d'une comédie musicale hip-hop.

Djamel

Né en 1972, d'ascendance tunisienne, de nationalité française, Djamel est originaire

[129] Ce lycée propose une option « langue arabe » au bac.

de la ville de Pantreuil, en Seine-Saint-Denis, ville où le mouvement hip-hop s'est activement développé dès le milieu des années 1980. Il entre dans la danse en 1984, fait partie de Phast Forward quelque temps puis se concentre sur son activité professionnelle. Il est par ailleurs champion de France de ski acrobatique. Il se consacre à nouveau à la danse hip-hop à la fin des années 1990 pour refonder le FBBC avec Hermès. *Breakeur*, il est également humoriste.

Yves et Carlo

Tous deux ex membres du groupe O'Rigine, ils dansent avec les chorégraphes contemporains Émilio Miró et Lucienne Lux.

Moustapha

Né en 1971 à Dakar, de nationalité française, il grandit dans la région parisienne. Breakeur, ex-Phast Forward, ex-Haka Ibré, il danse actuellement dans une comédie musicale. Intermittent du spectacle, il enseigne ponctuellement la danse.

Christophe

Né en 1972, d'origine ouest-africaine, il commence à danser dans l'émission de Sydney. *Breakeur* et *smurfeur*, il a fait partie des compagnies Phast Forward junior, Dilledanse. Il entre dans le FBBC fin 2000, mais il est engagé par ailleurs dans la compagnie de danse contemporaine Which Witch ?

Saïd

Né en 1972, d'origine nord-africaine, il est le premier manager du groupe, il *breake* à partir de la deuxième moitié des années 1980, mais doit arrêter à cause d'une blessure. Il commence à organiser des soirées, fonde une association en 1993, fait tourner des groupes de rap, affrète des cars pour les *battles* qui ont lieu en dehors de la région parisienne, etc.

3. Dear Devil

De 1996 à 1998, le groupe Dear Devil est un groupe de scène. Composé de six jeunes hommes et une jeune femme, nés entre 1971 et 1973, la formation crée un spectacle qui va tourner pendant un an dans de nombreuses salles parisiennes et en province. Succède à cette première période, une phase « underground ». Dès 1998, de nouvelles recrues intègrent le groupe qui va s'engager dans le monde des défis et des *battles*. Il donne ponctuellement des représentations, sous forme de démonstrations ou de shows, ce qui permet à certains d'avoir le statut d'intermittent du spectacle, les autres sont lycéens. Certains sont par ailleurs salariés pour gagner leur vie. Leurs lieux de diffusions sont variés : discothèques, festivals hip-hop, bar-mitsvahs, mariages africains, défilés de mode hip-hop, etc. Cependant, le groupe, à travers le discours de son leader Ira, veut être underground, « donc » non professionnel. Ils ont tous une activité principale à côté (emploi ou études), mis à part Matthias.

La nouvelle « génération », uniquement masculine, est née entre 1982 et 1983, alors que Puma et Ira, membres fondateurs, commençaient à danser. Le fonctionnement du groupe est présenté comme structuré : il y a un leader qui se charge de manager le groupe (trouver des dates, organiser des défis, des voyages à des *battles*, insuffler une mentalité à l'ensemble). Malgré cela, une certaine dissension règne au sein de l'équipe. Peu soudés, les *breakeurs* de Dear Devil s'entraînent très rarement entre eux. Le groupe Dear Devil n'a accès à aucune salle. Groupement sans aucun statut juridique, les danseurs s'entraînent individuellement chez eux, ou bien le soir, place de la Rotonde au forum des Halles. C'est du moins ce que me dit Ira, le leader du groupe.

Certains des danseurs ont collaboré avec d'autres groupes, ponctuellement, lors de la French B Boy World Cup et dans le film de la chorégraphe Blanca Li.

Ira

Né en 1971 en Israël, il habite à Paris dans le XXe arrondissement. Il découvre la danse hip-hop par les films et pratique depuis 1982. Il se dit entièrement autodidacte, s'entraîne seul dans sa chambre et dans le forum des Halles. Il a brièvement fait partie de Phast Forward. Danseur de smurf, de *hype* et de *voguing*, il est fondateur et leader du groupe. Tenant du défi agressif, il n'est pas intéressé par la professionnalisation car se dit membre de l'underground. Il détient un BEP en comptabilité et travaille comme vendeur de lingerie à plein temps, il est cependant intermittent du spectacle.

Puma

Il a environ le même âge qu'Ira, et est co-fondateur du groupe. Danseur de *boogaloo* depuis 1984, il gagne le *battle* américain Miami Pro Am en mai 2001 dans la catégorie « *poppin'* ».

Matthias dit Mat H

Né en 1982, *breakeur* de renommée internationale, contorsionniste, « petit frère » spirituel d'Ira. Il participe à l'underground comme à l'industrie du spectacle (cinéma ou cassette vidéo). Il a gagné le UK Battle et le Miami Pro Am en 2000. Il est intermittent du spectacle.

4. Hobo's Posse

Le Hobo's Posse est fondé en février 2000 par Redah et Omar. Il se fait vite connaître, fort des expériences des danseurs qui le composent.

La compagnie rassemble huit danseurs. Des anciens membres d'autres groupes. Elle a également intégré des jeunes, Fikri, Albert et pendant un temps, Rebecca. Le plus âgé est né en 1970, le plus jeune en 1982.

Constitué en association, le groupe confie depuis peu l'administration de la compagnie à une société. Les rapports sociaux sont très structurés au sein du groupe : Redah et Omar sont chorégraphes, même si chaque danseur est également partie prenante dans la création chorégraphique. Les relations interpersonnelles sont hiérarchisées selon l'âge et le niveau en danse. Redah, Omar, Toumani, Ph (Pierre Henri), Naguib et Chester sont intermittents du spectacle. Redah est l'aîné et se pose incontestablement comme leader du groupe, position respectée par tous les membres du groupe.

Ces danseurs se sont frottés aux scènes de théâtre, aux compagnies de danse et pratiquent différents styles de danse. Le groupe, reconnu dans le monde des défis et des *battles*, est conçu comme une compagnie, le spectacle qu'il crée a vocation à être diffusé sur des scènes de théâtre. Les danseurs du Hobo's Posse poursuivent cependant leur carrière dans les compétitions internationales. Cette association entre *battle* et ballet leur vaut une solide reconnaissance parmi les danseurs hip-hop, puisqu'ils touchent à la fois les danseurs de défi et les danseurs de théâtre. La maîtrise technique et le jeu avec le public acquis dans le cadre des défis et *battle* confèrent au groupe une présence scénique spectaculaire.

Suite à leur passage au festival des Rencontres 2001, la compagnie a pu vendre son spectacle pour une tournée de presque trois ans.

Redah

Né en 1970, il est d'ascendance marocaine et vit dans Paris. Il découvre la danse en 1988, à Bagneux. Il est d'abord *lockeur*, mais également *breakeur* et *poppeur*. Il a fait partie de S' Crew, de Unity, groupe avec lequel il remporte un *battle* international. En 2000 il fonde le Hobo's Posse avec Omar. Diplômé en informatique il vit de la danse d'abord grâce aux cours qu'il donne puis aux cachets qu'il reçoit.

Omar

Né en 1973 dans les Hauts-de-Seine, il danse depuis 1990. *Breakeur*, il maîtrise également

les danses debout. Il a fait partie de Dear Devil, et danse dans la compagnie Miro/Lux. IL danse également avec les Locky Lock. Il a fait partie des Unity, groupe avec lequel il a gagné un *battle* international aux côtés de Redah.

Toumani

Né en 1976 à Dakar, il commence à danser en 1996 avec les O'Rigines, en Seine-et-Marne. Il entre dans la compagnie Frère d'Azil en 1998, puis la quitte en 2000. C'est un *breakeur* émérite qui a remporté nombre de défis avec ses collègues du Hobo's Posse.

Naghib

Né en 1979 à Ducelle, il rencontre les S'Crew en 1995, fait partie de Unity et gagne un battle de niveau international aux côtés de Redah et Omar, puis danse pour les chorégraphes Lux et Miro. *Breakeur* et *poppeur*, il est membre du Hobo's Posse depuis 2000.

Chester

Né en 1979 à Paris, il apprend à connaître la danse avec un stage d'un pionnier français de la danse hip-hop puis rejoint la compagnie de ce dernier à l'âge de quinze ans. Danseur de défi, il a également participé à une comédie musicale.

5. La compagnie Soul System

La compagnie Soul System a été fondée par deux danseurs chorégraphes, Émilio et Mickaëla. Elle est désormais reconnue par certaines institutions culturelles et ses membres peuvent vivre de leur danse, et plus précisément de leur travail de composition et d'interprétation chorégraphique. Cette compagnie a développé une esthétique propre, qui intègre les différents styles de danse hip-hop : break, *boogaloo*, *locking*, *hype*, *house*, ainsi que quelques emprunts à d'autres danses, notamment, la danse africaine. Elle se distingue par une spécialisation dans la composition de ballets, option qu'a choisie Émilio dès les années 1980. Les spectacles sont vendus aux théâtres subventionnés ou salles assimilées ; la compagnie tourne également dans de petits festivals hip-hop de province et à l'étranger. Elle comprend actuellement trois danseurs : Moustapha, King Kong et Chafik, et trois danseuses : Joséphine, Mickaëla et Natacha ; un technicien lumière, un administrateur, une secrétaire et deux chorégraphes (Mickaëla et Émilio). Mais la composition de la compagnie a été bouleversée au cours de l'année 2001-2002 et trois nouvelles recrues ont été embauchées.

Émilio

Breakeur, il est un pionnier de la danse hip-hop dans la région parisienne. Il crée un premier groupe en compagnie d'autres danseurs au milieu des années 1980, Underground Killaz, avant de monter Asphalte, groupe phare du début des années 1990.

Mickaëla

Après avoir été membre d'Asphalte, Mickaëla fonde Soul System aux côtés d'Émilio. Elle a été formée à la danse classique, à différentes danses traditionnelles puis à la danse contemporaine. Mais son apprentissage de la danse hip-hop se fait dans les soirées et au sein du groupe Asphalte. Elle pratique les différentes danses debout hip-hop, notamment la house.

5. Calendrier des principaux rassemblements hip-hop

1. Les battles

Mai : Miami Pro Am, Miami, Floride, *battle* international qui rassemble tous les styles de danse hip-hop et une catégorie en duo mixte.

Total Session, *battle* international de break et de *popping*, Grenoble, Isère.

Juin : XXL, Bobigny, Seine-St-Denis, rencontre qui rassemble toutes les branches du hip-hop.

B Boy Summit, Los Angeles, Californie, *battle* de break.

Août : Sélection française du Battle Of The Year, Montpellier, Hérault, *battle* qui peut voir se rencontrer tous les styles de danse hip-hop selon les groupes en présence.

Octobre : Battle Of The Year (1995), Hannovre, Allemagne.

Novembre : Freestyle Session (1995), Los Angeles, break, *popping* et *locking*.

Décembre : Battle de Saint-Denis (2000), Seine-St-Denis, break, *popping* et *locking*.

2. Les anniversaires

Février : anniversaire du Vagabonds Crew (2001)

Juin : anniverSaire de la compagnie Aktuel Force (2000)

Juillet : anniversaire du Rock Steady Crew (1978)

6. Glossaire

Animation : Technique de smurf. Décomposition saccadée.

B Boy : Se dit généralement des membres du mouvement hip-hop. Dans le contexte de la danse, le mot désigne un *breakeur* chevronné, reconnu comme tel, et signifierait alors *break boy*. Il peut cependant à l'occasion être utilisé pour *boogie* ou *boogaloo boy*.

Battle : Le *battle* est la forme instituée du défi (voir infra) dans un lieu dont l'entrée est payante, avec la présence de juges et des prix attribués aux gagnants.

Blaxploitation : Courant cinématographique américain des années 1970 où le héros principal est un policier ou un détective afro-américain. Ce mot valise a été composé des termes anglais « Blacks » et « exploitation » parce que ce cinéma a dégagé de gros bénéfice liés à une production bon marché, exploitant à la fois des acteurs et un public afro-américains.

Boogaloo : Voir smurf.

Breakdance (la) ou *break (le)* : Danse hip-hop acrobatique.

Breakeurs, breakeuses : Danseurs et danseuses de break.

Capoeira : Art martial brésilien développé par les esclaves noirs qui dissimulaient sous des aspect dansés une technique de défense qu'ils avaient inventée.

Capoeiriste : Personne qui pratique la capoeira.

Défi : Le défi voit se rencontrer deux danseurs ou deux groupes de danseurs, dans un dialogue chorégraphique improvisé, sous le regard et l'appréciation du cercle de pairs. Il peut être fixé à l'avance ou bien surgir spontanément, par exemple dans le cadre d'un *freestyle*, si deux danseurs se trouvent en rivalité. La rencontre se déroule le plus souvent dans un lieu public libre d'accès. Ce peut être également une scène de théâtre ou le hall d'une salle de spectacle, à l'issue d'une représentation.

Discomobile : DJ ambulant des Caraïbes.

Disc-Jockey ou *DJ* : À l'origine animateur qui passe des disques dans les soirées et les discothèques. Au sein du mouvement hip-hop, compositeur qui recrée des séquencé rythmique et mélodique à partir des disques qu'ils manipulent sur des tourne-disques (*cf.* cut et scratch)

DJing : ensembles des techniques du DJ et musique qu'il crée avec les platines.

Electric boogaloo : Voir *Smurf*.

Electric boogie : Voir *Smurf*.

Freestyle : C'est une improvisation qui a traditionnellement cours au sein d'un cercle formé par les danseurs participants au freestyle. Il peut également se déroulé sur une scène de théâtre ou de gymnase, à l'issue d'une représentation programmée, qu'il s'agisse d'un ballet ou d'un battle.

Fresno : Pas de smurf. Pivot alternatif des pieds sur la demi-pointe, sur place. Le pas s'accompagne de pop des bras mobilisés comme dans une marche statique.

Fun : En anglais, “ plaisir ”.

Funk : Musique afro-américaine née dans les années 1970, qui succède à la soul music. Funk signifie à la fois étincelle et sueur…

Graff : Peinture de lettrages ou de fresques à la bombe aérosol sur n'importe quel support urbain de grande envergure, si possible bien en vue, réalisée par les graffeurs ou graffiti-artistes (selon le degré de reconnaissance sociale).

H : Position de smurf. Debout en appui sur une jambe, l'autre est fléchie vers l'avant formant un angle droit.

Homeboys : Membre du hip-hop. Quand le DJ ou le MC interpelle un homeboy, il signifie indirectement que le gars est du coin, du quartier.

Housedance : Style de danse hip-hop né aux Etats-Unis à la fin des années 1980, issue d'une fusion entre une danse de club, le *jacking* et des pas de danse hip-hop. Courant le plus récent, son intégration dans le mouvement hip-hop n'est pas toujours reconnue par les danseurs les plus conservateurs.

Hype : Danse hip-hop investie par les filles, plus proche de la danse moderne-jazz. Elle fut très répandue dans les clips de rap de la première moitié des années 1990.

K : Position de smurf, debout en appui sur une jambe, l'autre est fléchie vers l'arrière et forme un angle droit.

Kif : En arabe, “ plaisir ”.

Kifer : De l'arabe *kif*, aimer, apprécier.

King cobra : Rotation du torse à laquelle on ajoute celle des épaules et des passages en position X et Y. Ce mouvement est donc une ondulation que l'on peut interpréter de manière décomposée, et/ou *poppée*, et/ou ralentie et même en effectuant des patins.

Locking : Danse hip-hop, composée, notamment, de mouvements de bras tendus.

MC : Master of ceremony ou maître de cérémonie, autre nom donné au rappeur qui rappelle son rôle originel, animer les soirées aux côtés du DJ. Parfois, DJ et MC ne faisaient qu'un.

Master pop : Technique de smurf.

Neck o' flex : Pas de smurf. Demi-tour du corps en deux temps, rotation du corps puis de la tête ou vice-versa.

Old School : Du début des années 1980, époque où le hip-hop est arrive en France.

Ondulation : Voir *vague*.

New School : Courant postérieur à la période *old school*.

New Style : Dernier courant de la danse hip-hop, apparu au cours des années 1990 en France, plusieurs groupes et compagnies de danse se revendiquent de ce style, la

catégorie new style a récemment été observée lors d'un battle, cependant il est décrié par les conservateurs. L'usage du terme style est peut-être prématuré, cette danse intègre en fait tous les autres styles existants, elle ne semble pas posséder de terminologie propre contrairement au *locking*, au *popping* et au break. Elle peut évoquer une étape ultérieure de la *housedance*.

Pointing : Gestuelle du *locking*, mouvement du bras, déployé en deux temps, en partant du centre du corps vers l'extérieur dans un geste qui se termine par dans la tension de l'index.

Pop : Technique fondamentale du smurf, contraction musculaire localisée qui rythme la danse.

Poppeur, poppeuse : Danseur, danseuse de *popping*.

Popping : Voir *smurf*.

Posse : Groupe de pairs et de pratique hip-hop, clan, synonyme de crew. En américain le mot *posse* évoque les temps sauvages de la conquête de l'Ouest où, en l'absence d'une justice instituée, des groupes s'organisaient pour régler leurs comptes *manu militari*. En France le mot posse arrive avec la danse hip-hop et prend une connotation festive et amicale.

Ralenti : Technique de smurf.

Rap : Vient de l'afro-américain " to rap ", déblatérer, parler pour ne rien dire. Dans le hip-hop, signifie, chanter d'une manière scandée sur la musique lancée par le DJ. A donné les substantifs et verbe qui en découle (rappeur, rappeuse, rapper…)

Reubeu : Verlan du verlan *beur*, « arabe ».

Roll : Mouvement de rotation des jambes en electric boogaloo.

Romeo twist : Pas de smurf. Déplacement latéral qui repose sur un double pivot simultané : alors que le pied droit pivote sur le talon, le pied gauche pivote, sur la demi-pointe, le pied droit et vice-versa.

Sacrament' : Pas de smurf. Marche sur place.

Sample : Mot anglais qui signifie échantillon. Le DJ prélève des échantillons de musique à partir desquels il compose un nouveau morceau.

Scoo bob : Pas de locking.

Shabadoo : Pas de locking.

Sham Walk : Pas de popping

Skitter rabbit : Breakeur fameux du Rock Steady Crew, à qui Shabadoo, lockeur et poppeur non moins célèbre, aurait dit en substance : je vais faire debout ce que tu fais au sol…

Pas de *locking*. Marche la première jambe donne un petit coup de pied vers l'avant, immédiatement suivi d'un double pivot sur talon vers l'extérieur. Les bras en prognation accompagnent les jambes, le corps est légèrement penché vers l'avant.

Pas de *popping*. Sur place, jambe parallèle, le pied gauche pivote sur la demi-pointe vers la droite et le pied droit pivote sur le talon vers la gauche, les jambes se croisent et le corps pivote.

Smurf ou *electric boogie* ou *electric boogaloo* ou *popping* : Danse hip-hop qui repose sur un mouvement syncopé et ondulé du corps. (Les différentes appellations correspondent à différents lieux ; le *smurf* est un terme plutôt français, l'*electric boogie* vient de la côte est des Etats-Unis, *popping* de la côté ouest.

Stroboscope : Micropulsions, microcontractions musculaires qui donnent l'impression que le poppeur danse sous un stroboscope.

Stroboscopie : D'après le Petit Larousse (2002), terme d'optique qui désigne un « mode d'observation d'un mouvement périodique rapide au moyen d'éclairs réguliers dont la fréquence est voisine de celle du mouvement. (Grâce à persistance des impressions lumineuses on a l'illusion d'un mouvement fortement ralenti.) »

Tag : Signature effectuée à la bombe ou au gros marqueur sur les murs, palissades, voitures des transports en communs et le mobilier urbain, par les tagueurs.

Tchatche : Disposition au bagout, de l'espagnol *chacharear*, « bavarder » (a donné tchatcheur, tchatcher).

Tétris : Technique de smurf essentiellement caractérisée par des mouvements géométriques des bras, qui forment des angles à 90°, tel les éléments du jeu éponyme.

Teuf : Fête en verlan, pilier de la pratique du hip-hop. La danse et la musique ont avant tout lieu grâce aux fêtes

Time-clock : Pas de locking qui imite le batteur frappant le charley.

Tremblements : Technique de smurf, le corps tout entier tressaute rapidement.

Tutting: Signifie littéralement « travail à la chaîne », voir *tétris*.

Twist o' flex : Pas d'electric boogaloo, pivot du corps en quatre étapes interchangeables : tête, torse, bassin, pieds.

Up and go : Pas de locking.

Up rock : Danse debout de break, qui simule un combat.

Vague : Ondulation des bras, voir *wave*.

Vogueing : Danse debout née au début des années 1990 dans des clubs américains, pratiquée par des homosexuels et inspirée des photos de mode dont le magazine Vogue est le fer de lance. Une autre interprétation donne comme origine au voguing une source d'inspiration différente : l'imitation du locking par les homosexuels. Son appartenance à la culture hip-hop fait problème au sein des danseurs. De plus, elle est très peu répandue en France.

W freeze : Mouvement du corps qui descend à genou, le dos au sol.

Walk out : Pas de smurf, grande enjambée statique en diagonale, qui peut être doublée, voire triplée (à gauche, à droite, en arrière, etc.).

Wave : Littéralement "vague", ondulation syncopée des bras tendus à l'horizontale, parfois en diagonale.

Wrist roll : Littéralement, « roulement de poignet », figures de locking qui associe une rotation du poignet à une fermeture de la main.

Which way :

X : position de smurf debout, les jambes écartées d'environ deux fois la largeur du bassin, les jambes en fermeture, elles sont toutes les deux fléchies, les genoux se touchent.

Y : position de smurf, debout, les jambes écartées d'environ deux fois la largeur du bassin, les jambes en fermeture, l'une et fléchies, l'autre tendue, le torse est déporté dans l'axe de la jambe tendue.

Liste des ouvrages cités

Bachmann Christian, Basier Luc 1985, « Junior s'entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation symbolique », *Langage et société,* n° 34.

Bazin Hugues, 1995, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.

Becker Howard, 1985, *Outsiders*, Paris, A.-M. Métailié.

Boucher Manuel, *Rap, expression des lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1998.

M.-C. Bureau., C. Leymarie, E. Mbia, R.Shapiro, *Activités artistiques et métissage : dynamique de création, professionnalisation et inscription urbaine,* Paris, Plan urbain, Centre d'études de l'emploi, document de travail, 1999.

" Danser la ville ", 1996, *Territoires*, n° 372bis hors série, novembre.

Drac Rhône-Alpes, 1992, *Danser la ville*, Lyon.

Dubar Claude, 2000, *La crise des identités. Interprétation d'une mutation*, Paris, Puf.

Sylvia Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.

Favret-Sadaa Jeanne, Contreras Josée, 1981, *Corps pour corps. Enquête sur la sorcellerie dans le bocage*, coll. Folio/Essais, Paris, Gallimard.

Kauffmann Isabelle, 1997, *Le carnaval hip-hop. Un espace d'expression alternatif dans la cité*, Mémoire de maîtrise, Ufr Histoire et sociologie, Université de Nantes.

George Nelson, 1998, *Hip-hop America*, New York, Vintage Press.

Godbout Jacques, 1998, "Liens primaires, association et tiers secteur", *Une seule solution, l'association? Revue du Mauss*, n° 11.

Guerrier Claudine, 1997, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron.

Hager Steven, 1984, *Hip-hop ; the Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffitti*, New York, St. Martin's Press.

Hazzard-Gordon Katrina, 1990, *Jookin'. The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture,* Philadelphia University Press.

Iglésias-Breurer Marilène, Le Moal Philippe, 1999, « Improvisation », *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse.

International Encyclopaedia of Danse, 1998, volume 1, New York, Oxford, Oxford University Press.

LeDantec Éliane, 1998, « La 'micro-association' : un compromis entre travail indépendant et salariat. Le cas des professeurs de danse », *Travail et emploi*, n° 75.

Lepoutre David, 2001 (1997), *Cœur de Banlieue. Codes rites et langages*, Paris, Poches Odile Jacob.

McCarren Felicia, 1998, *Dance Pathologies : Performance, Poetics, Medecine*, Stanford, Stanford University Press.

Ménard François, Rossini Nathalie, 1995, "Les défis de la danse : une expérience de formation de danseurs de Hip-Hop", *Recherche sociale*, n° 33.

MOÏSE Claudine, 1999, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, Paris, Indigène.

MAUSS Marcel, 1970, « Les techniques du corps », *Anthropologie et sociologie*, Paris, PUF.

ROCHER Guy, 1968, *L'Action sociale*, Paris, HMH Points.

RHODES Henry A., 1993, « The Evolution of Rap Music in the United States », *Curriculum Unit 93.04.04*, Yale, New Haven Teachers Institute <www.yale.edu>.

ROSE Tricia, 1997, " A Style Nobody Can Deal With. Politics, Style, and the Postindustrial City in Hip-hop ", *in* A. F. Gordon, C. Newfield, eds., *Mapping Multiculturalism*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press.

Rue des usines, 1996, " La Hip-hop danse, de la rue à la scène ", Bruxelles, n° 32-33.

SADAOUI Marc, 2001, *L'enseignement de la danse*. *Rapport sur la qualification des enseignants et la formation et le devenir des danseurs professionnels*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, DMDTS, La documentation française.

SHAPIRO Roberta, 2002, " La critique artistique de la danse hip-hop ", *Sociologie de l'art* (n° 2 nouvelle série ; à paraître).

SHAPIRO Roberta, 2001, " La transfiguration du hip-hop ", *in* J.-O. Majastre et A. Pessin, *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan.

SHAPIRO Roberta, BUREAU Marie-Christine, 2000, " Un nouveau monde de l'art ? Le hip-hop en France et aux États-Unis ", *Sociologie de l'art,* n° 13.

STÉBÉ Jean-Marc, 2002, *La crise des banlieues*, Paris, PUF, Que sais-je ?

TAMET Christian, GALLONI D'ISTRIA Isabelle, 1996, « Chronique d'une ouverture », *Rue des Usines. La hip hop danse de la rue à la scène*, n° 32-33, hiver.

VERBORG Soisik, 2001, *Danse Ville Danse. Chronique des Rencontres régionales de danses urbaines en Rhône-Alpes*, Institut d'études politiques de Grenoble, Université Pierre Mendès-France ; 154 p. ronéo.

VERNAY Marie-Christine, 1998, *Hip-Hop. Carnets de danse*, Paris, Gallimard, Cité de la musique.

VULBEAU Alain, 1999, " Hip-Hop et collectivités locales : accueillir une culture 'au noir' ", *Recherche sociale*, n° 150, avril-juin.

WEBER Max, 1998 (1921), *Sociologie de la musique*, Paris, A.-M. Métailié.

Notes de l'Annexe 1 :

Tableau 1 - Les groupes de danse hip-hop

pseudonyme	descriptif du groupe	N danseurs	dt : N femmes	âge moyen	âges extrêmes (2002)	dominante culturelle	genre de danse	orientation chorégraph.	a f
FBI	nouvelle génération envisage une carrière professionnelle	9	0	19	16/22	Arabo -française	break	ballet	
FBBC	essai de recomposition à but professionnel d'un groupe pionnier	8	0	30	30/33	afro-arabo -antillaise	break	freestyles et shows	(
Dear Devil	Nvelle génération pratique underground et gratuite	10	0	23	20/32	arabo- judéo- française	break	compétition	
Hobo's Posse	orientation artistique et commerciale	8	0	24	20/32	afro-arabo -antillaise	break et debout	ballet & compétition	
Soul System	orientation artistique et professionnelle	6	3	env. 28	25/33	afro-franco- antillaise	new style	ballet	
Phast Forward	groupe pionnier, professionnel depuis 1994	6	1	env. 31	26/37	afro-arabo -antillaise	break	ballet & compétition	

Tableau 2 – Les danseurs hip-hop

pseudonyme attribué au groupe	pseud. attribué à la personne	activité	année de naissance
FBI	Driss	chorégraphe et fondateur	1968
	Malik	danseur	1972
	Nasser	danseur	1970
ex-membres	Kadidja*	danseuse	1972
	Zorah*	danseuse	1974
nouvelle génération	Samir	danseur	1982
	Amadi	danseur	1984
	wadi	danseur	1984
	Beni	danseur	1988
	Yohann	danseur	1982
	Ramzi	danseur	1983
	Mouloud	danseur	1985
FBBC	Hermès	danseur	1971
	Djamel	danseur	1972
	Yves	danseur	1972
	Christophe	danseur	1971
	Moustapha	danseur	1973
	Larbi	danseur	1972
	Carlo	danseur	
	Rachid	danseur	

Tableau 3 – Cours et enseignants de danse hip-hop

	3a. Les structures						
	nom	**début**	**ville**	**spécialisation**	**nombre enseignants hip-hop**	**objectif**	**public**
association compagnie	Fbi	1993	Reyon	locking et popping	2	spectacle de fin d'année	loisir
					(+ 1 remplaçante)		
	Soul System	1992	Aubertin	danses hip-hop	2		loisir
					(+ 2 remplaçants)		
	Phast Forward	2000	Paris	popping	1		loisir / professionnel
école de danse	Institut Koundé	1998	Paris	danses africaines	1	spectacle de fin d'année	loisir
	Passage des Amandiers	1994	Paris	danse classique et hip-hop	3 à 8	spectacle de fin d'année	loisir / professionnel
	Tip Tap	1995	Reyon	jazz	4	Spectacle de fin d'année	loisir
	That's Entertainmen t		Paris	jazz	6		loisir / professionnel
	Singin' n' Train	1998	Paris	hip-hop	3		loisir
Institution publique	La Villlette	1996	Paris	sources des danses hip-hop (tap dance et danse africaine)	3		professionnel
	Adiam 91	2001?	91	popping	2		semi-professionnel
	CND	1993	Paris / Pantin	locking et popping	2		professionnel

	3b. Les enseignants						
	pseudonyme	**pseudo.**	**année naissance**	**sexe**	**origine culturelle**	**profession des parents**	**statut**
association compagnie	Fbi	Driss	1966	masculin	marocaine	ouvrier	intermittent du spectacle
		Malik	1972	masculin	marocaine	ouvrier	
	Soul System	Emilio	1969	masculin	hispano-antillaise	ouvrier	intermittent du spectacle
		Mickaëla	1971	féminin	franco-tunisienne	ouvrier	intermittent du spectacle
	Phast Forward	Cobra	1968	masculin	antillaise	employés du service public	intermittent du spectacle
école de danse	Institut Koundé	Gabriel	env. 1974	masculin	ivoirienne		intermittent du spectacle
	Passage des Amandiers	Redah	1970	masculin	marocaine	haut fonctionnaire	intermittent du spectacle
	Tip Tap	Larbi	1977 ?	masculin	nord-africaine		
	That's Entertainment	Herbie	1972	masculin	antillaise		
	Singin' n' Train	Cobra	1968	masculin	antillaise	employés du service public	intermittent
		Zakaria	1974	masculin	nord-africaine		
Institution publique	La Villlette	Lou-Andréa	1965	féminin	haïtienne		intermittente
		Gilda	Env. 1970	féminin	italo-américaine	danseuse et photographe	
		Toumani M	Env. 1971	masculin	guinéenne	fonctionnaire	
	Adiam 91	Pop'n Pete		masculin	américaine		
		Suga' Pop	1951	masculin	américaine		
	CND	Bob	1962	masculin	espagnole		
		Adil	1972	masculin	nord-africaine		intermittent

[i] Ce sont des gestes d'accusation comme celle que les pratiquants de la Nation of Islam m'ont addressée un jour dans une grande ville un jour dans les années 1980. Dans leur tableau vivant mettant en scène leur histoire, dans un des squares en ville, ils accusent les passants : "Vous! C'est vous la coupable! C'etait vos ancêtres qui nous prenaient et nous vendaient en esclavage! Honte!" et moi qui répondait que non, mes ancêtres étant pendant ce temps là en train de crever de faim au fin fond de l'Irlande, ou en train de faire des pâtes pour nourrir le peuple en Italie…
Ces gestes d'angoisse, de haine, de frustration, de lutte, de courage, d'espoir des gens marginalisés, abusés, pauvres. Enseignés dans un studio de danse à Paris comme le ballet classique dans le studio à côté. Dans ce processus, les gestes ne perdent-ils pas leur résonance culturelle ? Est-ce l'inverse du symbolisme ? Les gestes dépourvus de leur signification transformés en art ? Ou est-ce le symbolisme de notre ère ?
Dans d'autres cours, ou avec d'autres danseurs, cela pourrait se passer autrement. Il y en a

[ii] Dans une discussion informelle, des danseurs de la compagnie de César ont dit qu'ils aimeraient être non diplômés mais agréés.